



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, tests publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30.

DE SILVIO À NICOLE BROSSARD.
LE POÈME EN PROSE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

par

Marc Pelletier

~~Département~~ des lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises): Ph.D

Ottawa - 1987



Marc Pelletier, Ottawa, Canada, 1987.

Permission has been granted to the National Library of Canada to microfilm this thesis and to lend or sell copies of the film.

The author (copyright owner) has reserved other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her written permission.

L'autorisation a été accordée à la Bibliothèque nationale du Canada de microfilmer cette thèse et de prêter ou de vendre des exemplaires du film.

L'auteur (titulaire du droit d'auteur) se réserve les autres droits de publication; ni la thèse ni de longs extraits de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation écrite.

ISBN 0-315-40731-X



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Marc Pelletier

De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature québécoise.

"Ph.D. Lettres françaises"

Résumé

Bien que le poème en prose ait fait l'objet d'études importantes en France, par Suzanne Bernard, Monique Parent, Barbara Johnson, Michael Riffaterre, Tzvetan Todorov et Henri Meschonnic, au Québec, on ne s'est guère attardé à la spécificité de cette forme poétique qui, dans son appellation même, remet en cause les rapports entre la prose et la poésie. Pourtant, depuis Silvio, plusieurs auteur(e)s ont composé des poèmes en prose ou, du moins, des textes s'y apparentant.

Forme libre par excellence, le poème en prose ne présente pas beaucoup de critères qui permettent de le distinguer rigoureusement des moyens d'expression avec lesquels il est souvent confondu, notamment le verset et la prose poétique. En choisissant de suivre l'évolution formelle du poème en prose en littérature québécoise, nous avons ainsi été amené à décrire les différences de structure qu'il adopte d'un auteur à l'autre, d'une époque à l'autre, et à cerner la conception de la poésie qui le régit.

La thèse est divisée en cinq chapitres qui correspondent à des jalons chronologiques marquant l'évolution du poème en prose: le XIX^e siècle, les périodes 1900-1933, 1934-1947, 1948-1959 et 1960-1969.

Les premières manifestations du poème en prose sont dispersées dans les revues et les journaux de la fin du XIX^e siècle. Le plus souvent lié à la prose poétique, le

poème en prose n'atteint une spécificité formelle que chez Silvio. Il est pourtant déjà associé à des tentatives de renouvellement et de libération de l'expression poétique, chez de jeunes auteurs regroupés autour d'Edouard-Z. Massicotte.

Au début du XX^e siècle, le poème en prose connaîtra ses premières parutions en recueils avec Louis-Joseph Doucet et Hélène Charbonneau. Deux autres poètes plus originaux, Jean-Aubert Loranger et Marcel Dugas, composeront des textes aux accents nouveaux. Par l'affirmation du "Je", le choix de la prose et l'imagerie symboliste, l'oeuvre de Dugas, en particulier, annonce les poètes prosateurs des années cinquante.

La période suivante (1934-1947) marque un temps d'arrêt dans l'histoire du poème en prose qui est remplacé par le verset, mieux adapté à la poésie édifiante et religieuse des auteur(e)s.

Le poème en prose resurgit vers 1946 dans des recueils plus orientés du côté de la recherche d'un langage nouveau et de l'expression d'un "Je". Le Vierge incendié (1948) de Paul-Marie Lapointe illustre le déplacement du lieu de la poésie, tandis que Yeux fixes (1951) de Roland Giguère annonce l'orientation vers la prose qu'adopteront de nombreux textes dans la décennie cinquante. Cette période se referme sur Voyage au pays de mémoire (1959), recueil de Gilles Hénault d'inspiration surréaliste dont les propriétés -l'expérience cathartique du "Je", le va-et-vient entre la

réflexion et le poétique, la tendance au récit- resument à merveille les nouvelles ressources du poème en prose.

Dans la première moitié des années soixante, le polymorphisme du poème en prose va se manifester chez les poètes du pays. Adoptant tantôt la forme de versets lyriques, tantôt celle d'une prose plus répandue, les textes ne semblent conserver du poème en prose que la disposition en strophes et des procédés liés à la répétition. L'oeuvre de Paul Chamberland, de Genèses à L'Afficheur hurle et à L'Inavouable, témoigne de l'abandon progressif des cadres du poème et de l'éclatement des genres.

De 1966 à 1969, la poésie se tourne plus radicalement vers la recherche et l'expérimentation des formes du langage. Le poème en prose conserve des accents lyriques chez quelques poètes avant de se fondre dans l'écriture de Nicole Brossard, où il n'apparaît plus qu'en tant que survivance formelle. Le Centre blanc (1969) marque l'aboutissement du poème en prose et confirme la nécessité de remplacer cette notion par celle de texte ou d'écriture.

De Silvio à Nicole Brossard, l'étude du poème en prose se veut une lecture particulière de la poésie québécoise, visant à mettre en valeur une forme poétique méconnue qui interroge sans cesse la poésie dans ce qu'elle a de plus spécifique: le langage.

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à M. Jean-Louis Major. Je lui suis reconnaissant d'avoir accepté de diriger la thèse et de m'avoir permis, grâce à ses encouragements, à ses remarques et à son exemple, de la mener à bien.

Je voudrais aussi remercier MM. Hare et Wyczynski pour les conseils et documents qu'ils m'ont fournis.

INTRODUCTION

" Cette coïncidence si parfaite entre le développement historique et le développement de l'étymologie comme sens de la forme du poème en prose montre et cache sa tautologie interne: le poème en prose est un poème et il est en prose. On est parti des mots et du connu. On y est resté. La part inconnue du poème en prose reste à l'inconnu."
(Henri Meschonnic)¹

Pendant qu'en France l'ouvrage monumental de Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, manifestait l'importance de ce genre dans la littérature française, pendant que structuralistes et sémioticiens - Tzvetan Todorov, Henri Meschonnic, Michael Riffaterre et Barbara Johnson - s'intéressaient aux questions de poétique et aux rapports entre prose et poésie que soulève dans son appellation même le poème en prose, au Québec les historiens de la littérature et les critiques de la poésie ne s'attardaient guère à ce genre difficile à circonscrire. Pourtant, depuis Silvio, plusieurs poètes ont composé des poèmes en prose ou des textes s'y apparentant: Jean-Aubert Loranger, Hélène Charbonneau, Marcel Dugas, Paul-Marie Lapointe, Gilles Hénault, Roland Giguère, Jean-Guy Pilon, Paul Chamberland, Nicole Brossard, pour n'en nommer que quelques-uns.

1. Henri Meschonnic, "Non pas le vers libre mais le poème libre", Estuaire, hiver 1982, no 22, p. 83.

Curieusement, ni Gilles Marcotte dans Le Temps des poètes (1969), ni Axel Maugey dans Poésie et société au Québec (1937-1970) (1972), ni Jacques Blais dans De l'Ordre et de l'Aventure. La Poésie au Québec de 1934 à 1944 (1975), ni André-G. Bourassa dans Surréalisme et littérature québécoise (1977), ni encore les différents collaborateurs du Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec ne semblent attacher d'importance à la spécificité du poème en prose. On ne fait pas très nettement la distinction entre un long verset et une strophe de poème en prose, entre un texte en prose poétique et un poème ... en prose. On qualifie indifféremment de poèmes en prose un poème en vers libres et un roman au style poétique.

Cette confusion est moins liée au manque d'intérêt des chercheurs pour la forme ou la composition des textes, qu'à l'extrême liberté qui a toujours caractérisé le poème en prose depuis Le Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand, considéré comme le premier recueil du genre, jusqu'aux Nourritures terrestres de Gide, en passant par Les Chants de Maldoror de Lautréamont et Les Illuminations de Rimbaud.

Genre libre par excellence, le poème en prose est sans doute la forme poétique qui interroge avec le plus d'acuité l'essence même de la poésie. N'ayant plus les règles de la versification pour la définir, la poésie se trouve en quelque sorte livrée à elle-même, à ce qui la crée: le

langage. Lire un poème en prose, c'est chercher dans un texte ce qui détermine son appartenance à la poésie et, plus précisément, ce qui le rend "poème". D'où les multiples approximations sur la spécificité du genre, compte tenu des facteurs qu'il implique: une conception personnelle de la poésie, l'image que chaque poète et chaque époque se font de la poésie et du poème, la différence -si différence il y a- entre le langage de la poésie et celui de la prose.

Comment alors établir un corpus qui rende compte de l'existence du poème en prose en littérature québécoise tout en tenant compte de l'originalité de chaque auteur(e), de la forme du texte, de même que de son époque? Y a-t-il des critères qui permettent d'affirmer que tel texte est un poème en prose et que tel autre ne l'est pas? La réponse à ces questions n'est pas simple malgré les efforts de Suzanne Bernard, de Monique Parent, de Michael Riffaterre et de Barbara Johnson pour cerner les caractères constitutifs du poème en prose.

En se situant précisément au centre de la problématique des rapports entre la prose et la poésie, le poème en prose met constamment en cause sa propre existence. Poème ou prose? Poème et prose? Non, il est poème en prose, c'est-à-dire avant tout un poème. Cette évidence sur laquelle a insisté abondamment Suzanne Bernard mérite d'être répétée, car elle définit peut-être le seul critère tant soit peu rigoureux pouvant servir à l'établissement

d'un corpus. Ce critère permet d'exclure tous les genres qui sont reconnus comme poétiques, mais qui ne manifestent pas une volonté nette d'organisation en poème: extraits de romans, de journaux intimes, contes, récits, méditations ou réflexions.

Poème certes, mais poème en prose: la prose est introduite dans le texte par la préposition "en", qui indique une manière d'être du poème, non pas nécessairement une alliance des deux termes, comme le suggère Suzanne Bernard:

(...) le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur...⁴

Il y aurait ainsi un double principe du poème en prose, qui serait lié à sa nature d'oxymoron: certains poèmes en prose auraient tendance à valoriser une organisation en poème, d'autres seraient plutôt en lutte contre les contraintes formelles de la poésie et valoriseraient l'emploi plus anarchique de la prose. Dans le premier cas, on aboutit au "poème formel", dans le second, au "poème-illumination"⁵. Suzanne Bernard précise bien cependant que ces deux tendances se rencontrent à des degrés divers dans tous les poèmes en prose.

4. Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, Librairie Nizet, 1969, p. 434.

5. Ibid., p. 14.

Féconde dans l'analyse, l'hypothèse bernardienne paraît toutefois réductrice. En effet, si un poème est écrit en prose, cela ne veut pas nécessairement dire qu'il allie les ressources de la prose à celles du poème. Plutôt, il interroge la différence entre poème et prose, dans la mesure où il prétend qu'une prose devient poème de la même façon que des versets, des vers rimés ou des vers libres constituent l'armature d'un poème. En admettant une possibilité d'union entre prose et poésie, le poème en prose oblige à reconsidérer les critères qui permettaient naguère de juger de l'authenticité d'un poème.

Dans Défigurations du langage poétique, où elle étudie les poèmes en prose de Baudelaire et de Mallarmé selon une perspective sémiotique, Barbara Johnson pose le problème du poème en prose en ces termes:

Si donc le poème en prose garde un intérêt pour nous qui avons cessé de le considérer comme absolument oxymorique, c'est qu'il nous invite à interroger non pas la différence entre prose et poésie, mais la nature d'un besoin de différence à l'intérieur de la langue, besoin qui persiste au-delà de toutes ses manifestations particulières.⁶

De la comparaison des doublets "La chevelure" et "Un hémisphère dans une chevelure" de Baudelaire ainsi que des deux "Invitation au Voyage", Barbara Johnson conclut que le poème en prose est en fait une répétition de la poésie, qui permet à la poésie de se différencier d'elle-même.

6. Barbara Johnson, Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne, Paris, Flammarion, 1979, p. 48.

Prenant le contre-pied de la position traditionnelle exposée par Suzanne Bernard, Barbara Johnson soutient que le poème en prose ne manifeste pas l'une ou l'autre de deux tendances, vers la "prose" ou vers la "poésie", mais plutôt remet en question le système de ces deux genres: il représente, en somme, une lutte des codes qui inscrit dans le texte même le "dysfonctionnement" de la différence entre prose et poésie.

Nous nous trouvons donc devant la convergence de deux sortes d'oppositions binaires (présence/absence de marque; référence au code "poésie"/référence au code "prose") qui finissent par se court-circuiter réciproquement. Ni antithèse, ni synthèse, le poème en prose est le lieu à partir duquel la polarité -et donc, la symétrie- entre présence et absence, entre prose et poésie, "dysfonctionne".⁷

Ce débat ravive l'intuition de départ, à savoir que la spécificité du poème en prose ne se révèle que dans le langage. Que le poème en prose soit l'union de la prose et de la poésie ou encore le lieu où la pertinence d'une telle différence est remise en cause confirme de toute manière la vigueur avec laquelle le poème en prose interroge le langage de la poésie: "le vers est une critique de la rhétorique, le poème en prose est une critique de la poésie⁸". Avec le poème en prose, la poésie ne peut plus être l'espèce d'anti-prose que suggérerait Cohen: "C'est l'envers de l'évolution moderne qui reconnaît peu à peu l'inef-

7. Ibid., p. 37.

8. Henri Meschonnic, Pour la poétique III. Une parole-écriture, Paris, Gallimard, NRF, 1973, p. 236.

ficacité de la distinction entre prose et poésie, dégageant la notion de texte⁹."

En bouleversant ainsi les catégories traditionnelles, le poème en prose renouvelle le discours sur la poésie. Il n'est dès lors pas étonnant que les sémioticiens, préoccupés par des questions de poétique, aient réservé au poème en prose une place privilégiée dans le champ de leurs études depuis les années soixante-dix. Pour Todorov, "c'est la prose qui s'oppose au vers; celui-ci étant exclu, nous pouvons nous demander à quoi s'oppose le poème, et de là, remonter à la définition du poétique¹⁰". Michael Riffaterre, qui a consacré plusieurs chapitres de La Production du texte et de Sémiotique de la poésie à cette forme, justifie ainsi son choix: "J'ai choisi le poème en prose parce que c'est un genre où il n'y a pas de forme fixe conventionnelle qui puisse alerter le lecteur, et où seul le jeu du sens peut expliquer qu'un passage en prose soit paradoxalement reconnu comme de la poésie¹¹". Enfin, Henri Meschonnic traite souvent du poème en prose -celui d'Eluard, en particulier- dans ses ouvrages sur la poétique. Cet intérêt récent de la critique sémioticienne donne raison à

9. Henri Meschonnic, Pour la poétique, Paris, Gallimard, 1970, p. 48-49.

10. Tzvetan Todorov, "Autour de la poésie", dans Les Genres du discours, Paris, Seuil, 1978, p. 116-117.

11. Michael Riffaterre, "Sémiotique textuelle", dans Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, 1983, p. 147.

Suzanne Bernard qui voyait dans le poème en prose "une forme moderne de poésie¹²".

Genre moderne, forme libre, le poème en prose reste malgré tout un poème et oblige la critique à s'interroger sur ce qu'est un poème. A ce sujet, les études sur le poème en prose -qu'elles soient d'ordre historique, stylistique ou sémiotique- semblent confirmer unanimement qu'un poème constitue un objet fermé, autonome, qui se suffit à lui-même et dont la composition est le plus souvent circulaire: "c'est en se refermant sur soi-même pour former une unité de signification que le texte se comporte en poème¹³". Suzanne Bernard y perçoit un premier critère de reconnaissance du poème en prose: "si complexe soit-il, et si libre en apparence, le poème doit former un tout, un univers fermé, sous peine de perdre sa qualité de poème¹⁴". Le Groupe M, pour sa part, parle du texte poétique comme d'une "totalisation en fonctionnement": "La raison d'être du poème consisterait dans cet effort pour refermer le discours sur lui-même, chaque unité signifiant par ses rapports avec toutes les autres unités du texte¹⁵".

12. Suzanne Bernard, op. cit., p. 763.

13. Michael Riffaterre, "Surdétermination dans le poème en prose (II): Francis Ponge", dans La Production du texte, Paris, Seuil, 1979, p. 274.

14. Suzanne Bernard, op. cit., p. 14.

15. Groupe M, Rhétorique de la poésie, Bruxelles, Editions Complexe, 1977, p. 24.

A ce critère de l'"unité organique" spécifique au poème, Suzanne Bernard ajoute un certain nombre de caractères plus directement reliés au poème en prose: notamment son intemporalité, sa gratuité et sa brièveté. Selon elle, le poème en prose s'oppose aux genres narratifs en se proposant comme "une fulguration instantanée"¹⁶, plutôt qu'un déroulement dans le temps. D'autre part, le poème en prose ne tend à rien d'autre qu'à lui-même et il verse dans la prose dès qu'il se met à narrer ou à démontrer. Enfin, pour préserver les qualités de densité, de resserrement et de concentration propres au poème, le poème en prose se doit d'être bref. Si ces traits offrent au chercheur des critères dont il peut se servir dans l'établissement d'un corpus de poèmes en prose, force est de reconnaître qu'à l'exception de l'exigence de brièveté, ils nous ramènent au poème proprement dit. Plus encore, ils définissent en fait tout texte littéraire:

Pour le lecteur d'aujourd'hui, ces phrases décrivant l'unité, la totalité, la cohérence sont familières; il est plus habitué cependant à les voir attribués à toute "structure" plutôt qu'au seul poème.¹⁷

Ces caractères généraux ont d'ailleurs conduit Suzanne Bernard à considérer comme poèmes en prose des textes aussi éloignés les uns des autres que Les Chants de Maldoror de Lautréamont, Le Centaure de Maurice de Guérin et les versets de Claudel.

16. Suzanne Bernard, op.cit., p. 443.

17. Tzvetan Todorov, op.cit., p. 118.

Texte clos et bref, le poème en prose a constamment à lutter contre la linéarité naturelle de la prose, au risque de quitter le domaine de la poésie. Pour ce faire -et là aussi la critique est ~~unanime~~ il utilise abondamment les procédés liés à la figure de la répétition: structure circulaire, "composition enveloppante où la fin retourne à la pensée du début"¹⁸, parallélisme de construction, reprise des images, redondance, anaphore. La division en courtes strophes séparées par de larges blancs -caractéristique du poème en prose-, favorise la mise en relation des mots qui transforme la lecture du texte. Mais encore une fois l'importance de la répétition semble plutôt redevable au fait que le poème en prose est avant tout un poème et que comme tel, son fonctionnement textuel se doit d'être différent. Les études récentes en poétique tendent à montrer ainsi que la répétition serait "la loi constitutive du poème"¹⁹.

Or en plus d'un endroit, Jakobson semble faire du principe de réitération le trait définitoire principal de la "poésie", et non seulement de la "fonction poétique".²⁰

18. Monique Parent, Saint-John Perse et quelques devanciers, Etudes sur le poème en prose, Paris, Klincksieck, 1960, p. 78.

19. Jean Cohen, "Poésie et redondance", Poétique, no 28, Paris, Seuil, 1976, p. 422.

20. Le Groupe J, op. cit., p. 117.

"A la base de la poésie, il y a répétition, rappel et rythme...²¹", soutient Kibédi Varga dans Les Constantes du poème. A plus forte raison cela est-il vrai du poème en prose, qui se sert du procédé de l'anaphore, des symétries, des parallélismes, non pas, comme on serait tenté de le croire, dans une vaine tentative d'imiter la prosodie classique, mais plutôt pour occulter la linéarité de la prose et manifester -ou démontrer- le fonctionnement d'un texte poétique.

La fréquence des figures de la répétition dans le poème en prose a conduit maints critiques à associer "poème en prose" et "poésie lyrique":

Prose poem (poem in prose). A composition able to have any one or all features of the lyric, except that it is put on the page -though not conceived of- as prose.²²

Monique Parent retrouve elle aussi dans la syntaxe des poèmes en prose toutes les caractéristiques de la poésie lyrique:

elle néglige les liens logiques, la subordination, sentie comme trop prosaïque; logiquement elle est élémentaire, mais cette simplicité, loin d'être spontanée, résulte d'une réduction de la pensée à la sensation, à l'impression brute. (...) Elle s'efforce de répondre à l'état de tension lyrique et d'en transmettre les résonances et les chocs.²³

21. A. Kibédi Varga, Les Constantes du poème. Analyse du langage poétique, Paris, Editions Picard, 1977, p. 14.

22. John Simon, cité dans Stephen Freedman, Poet's prose. The Crisis in American verse, Cambridge University Press 1983, p. 125-126.

23. Monique Parent, op.cit., p. 78.

La correspondance supposée entre poème en prose et poésie lyrique est sans doute issue d'une tradition littéraire qui confond prose poétique et poème en prose, comme tend à le prouver le corpus étudié par Monique Parent: Les Ballades françaises de Paul Fort, Les Nourritures terrestres d'André Gide, Notes sur des Oasis et sur Alger de Francis Jammes, Le Porche du mystère de la deuxième vertu de Charles Péguy et les versets de Saint-John Perse ne sont pas, en effet, des poèmes en prose; seules les Fantaisies du Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand font figure d'exception. Y aurait-il cependant une étroite relation entre l'expression lyrique en prose et la composition du poème en prose? Seul un examen attentif des textes pourra répondre à cette question, mais on se gardera bien de confondre a priori prose lyrique et poème en prose.

* * *

Comme les ouvrages et les bibliographies ne distinguent pas entre les diverses formes poétiques, notre analyse des textes a été précédée d'un premier repérage et d'une sélection des poèmes en prose en littérature québécoise. De façon à dresser un corpus représentatif à la fois de l'existence du genre et de la liberté de la forme, nous avons d'abord entrepris de dépouiller patiemment l'ensemble de la production québécoise depuis le XIX^e siècle jusqu'en 1969. Les critères qui ont permis de juger de la parenté des textes avec le poème en prose sont précisément ceux dont il vient d'être question: la constitution en poè-

me, la brièveté du texte, certains procédés de composition tels la répétition, l'anaphore, l'usage des blancs, qui manifestent une volonté assez nette de faire d'une prose un poème.

Nous avons choisi d'adopter la présentation chronologique dans le but de suivre l'évolution de la forme du poème en prose en littérature québécoise, à partir de l'hypothèse que les méthodes d'approche critiques ressortissent moins à la spécificité du poème en prose qu'aux différences de forme qu'il adopte d'un(e) auteur(e) à l'autre, d'une époque à l'autre et parfois même, d'un texte à l'autre. La méthode historique doublée d'une méthode formelle empêche de voir dans le poème en prose une forme fixe, figée, et d'appliquer à certains textes des critères théoriques qui ne leur conviennent pas. Cette double approche permet enfin de montrer comment une forme peut changer de fonction et se transformer substantiellement d'une période à l'autre de son histoire.

Ainsi la description de l'évolution d'une forme ne part pas nécessairement d'une formule générale susceptible d'être appliquée à tous les textes; elle cherche plutôt dans des formes particulières qui s'apparentent à l'objet de l'analyse la conception qui le régit à tel ou tel moment:

L'étude de l'évolution ou de la variabilité littéraire doit rompre avec les théories d'estimation naïve qui résultent de la confusion des points de vue: on prend les critères propres à un système (admettant que chaque époque constitue un système particulier), pour juger les phénomènes relevant d'un autre système. On doit donc enlever à l'es-

timation naïve toute teinte subjective, la valeur de tel ou tel phénomène littéraire doit être considérée comme "signification et qualité évolutives".²⁴

La correspondance entre la forme et la fonction d'un texte est fondamentale. Non seulement oblige-t-elle à percevoir les changements d'éléments formels d'une période à l'autre mais elle aide aussi à comprendre quelle fonction ils remplissent. Ce que Tynianov soutient à propos du roman vaut tout aussi bien pour d'autres manifestations littéraires et en particulier pour le poème en prose, genre libre et sans forme fixe:

Le roman nous paraît être un genre homogène, se développant de manière exclusivement autonome pendant des siècles. En réalité, il n'est pas un genre constant, mais variable, et son matériau linguistique, extra-littéraire, aussi bien que la manière d'introduire ce matériau en littérature, changent d'un système littéraire à l'autre. Les traits mêmes du genre évoluent.²⁵

Le critère de la variabilité des formes et des fonctions est d'autant plus pertinent dans l'analyse d'un phénomène poétique qu'il en est une des caractéristiques fondamentales. Comme le rappelle Tzvetan Todorov: "Ne doit-on pas se rendre à l'évidence: "la" poésie n'existe pas, mais il existe, il existera des conceptions variables de la poésie, non seulement d'une époque, ou d'un pays, à l'autre,

24. J. Tynianov, "De l'évolution littéraire", dans Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature, Paris, Seuil, 1965, p. 120.

25. Ibid., p. 126.

mais aussi d'un texte à l'autre?²⁶". Par exemple, en poésie québécoise, les poèmes en prose du Vierge incendié, parus en 1948, sont plus proches, par leurs traits formels et leurs fonctions, des textes de la fin des années soixante que de leurs contemporains; inversement, certains poèmes en prose, publiés après 1965, s'apparentent davantage aux manifestations des années vingt. La forme peut être sensiblement la même, mais la fonction sera tout à fait autre, ou encore la même fonction sera remplie par des éléments formels différents, selon les époques. Ainsi, "le lien entre la forme et la fonction n'est pas arbitraire. (...) La variabilité de la fonction de tel ou tel élément formel, l'apparition de telle ou telle fonction dans un élément formel, son association avec une fonction, ce sont là des problèmes importants de l'évolution littéraire (...) ²⁷".

Les critères de reconnaissance du poème en prose étant peu nombreux -l'effort vers le poème, la brièveté et quelques procédés poétiques reliés à la répétition-, l'établissement du corpus des poèmes en prose a été marqué par un souci d'inclusion plutôt que d'exclusion, quitte à exprimer des réserves lors de l'analyse, quant à l'appartenance au genre de tel ou tel texte. Gardant toujours à l'esprit le phénomène de la variabilité du fait littéraire selon les auteur(e)s et les époques, considérant sans cesse le polymorphisme et la liberté inhérents au poème en prose, nous

26. Tzvetan Todorov, op. cit., p. 130-131.

27. J. Tynianov, art. cit., p. 130.

avons préféré retenir en premier lieu le plus grand nombre de textes ayant des rapports possibles avec le poème en prose, des longs versets aux courtes proses poétiques présentées comme des poèmes.

Mise à part la production poétique du XIX^e siècle, dispersée dans les journaux, seuls les poèmes en prose ayant fait l'objet d'une publication en recueils ont été considérés dans la formation de ce corpus québécois, ce qui écarte d'emblée les poèmes en prose parus isolément dans les périodiques et les revues de création. Ce choix a été rendu nécessaire en raison de l'étendue du corpus et de l'accès plus facile au texte proprement dit. Comme il est assez rare en poésie québécoise qu'un ouvrage soit composé uniquement de poèmes en prose, les recueils contenant au moins un texte s'apparentant à cette forme ont été recensés, même si tous les autres poèmes en sont versifiés. Enfin, nous avons retenu la date d'écriture des textes - lorsque connue - de préférence à la date de publication, surtout dans le cas des recueils-rétrospectives ou d'une oeuvre dont les textes épars ont été rassemblés quelque vingt ans plus tard.

Puisqu'il s'agit avant tout de chercher dans les textes mêmes les formes qu'adopte le poème en prose, selon les époques et les orientations individuelles des auteur(e)s, il est apparu essentiel de ne pas préjuger des rapports de tel ou tel texte avec le poème en prose avant d'en avoir fait l'analyse et de l'avoir comparé aux manifestations qui l'entourent. On ne s'étonnera donc pas de voir

qu'au XIX^e siècle, par exemple, plusieurs textes de prose poétique ont été retenus, soit que les auteur(e)s les proposaient comme "poèmes en prose" -ce qui en soi est hautement significatif-, soit qu'ils présentent quelques caractères, telle la répétition des mêmes tournures, qui manifestent une volonté de s'éloigner de la prose proprement dite. Nous avons également été amené à considérer des textes composés de longs versets dont la frontière avec les strophes du poème en prose est ténue. En nous efforçant précisément de distinguer entre le poème en prose et des formes qui en sont très proches par leurs moyens et leur structure, en l'occurrence les versets et la prose poétique, nous avons cru être mieux en mesure de déterminer les traits pertinents du poème en prose selon les périodes de son évolution.

Pour cerner les rapports entre des textes contemporains, comprendre les changements d'une époque à l'autre et signaler des lignes de force et des dominantes, il est important de poser des jalons chronologiques, tout en reconnaissant le caractère arbitraire et non absolu des dates, certaines oeuvres débordant la période où elles apparaissent, d'autres ayant plus d'affinités avec des textes antérieurs:

On ne peut projeter une évolution formelle sur un plan historique qu'au moyen d'une chronologie ouverte, c'est-à-dire en ne marquant que la date d'apparition d'un nouveau type de discours, puisque la forme antérieure se maintient au-delà de cette date et que sa disparition n'est jamais assurée.²⁸

28. Jean-Louis Major, "Profession: écrivain (fictif)", Relations, vol. 40, no 462, septembre 1980, p. 252.

Les dates repères que nous avons retenues coïncident pour la plupart avec l'apparition d'un texte majeur illustrant de nouvelles orientations du poème en prose. Fait significatif, elles correspondent assez étroitement aux périodisations que d'autres critiques ont posées dans leurs études respectives de la poésie québécoise: XIX^e siècle, 1900-1933, 1934-1947, 1948-1959 et 1960-1969.

Le XIX^e siècle fait l'objet d'une recherche particulière, car le poème en prose n'y figure que dans quelques journaux et revues. Si la thèse de M. André Renaud a permis, en 1960, de reconnaître en Silvio le plus important poète prosateur du XIX^e siècle -peut-être le premier véritable poète en prose en littérature québécoise-, quelques auteurs avant lui ont favorisé l'émergence d'une expression poétique en prose dans les quinze dernières années du siècle, en particulier dans Le Monde illustré, dans de petites revues comme Le Glaneur, L'Echo des jeunes et Le Recueil littéraire des jeunes. Ces manifestations furent précédées, au milieu du siècle, des versets de Charles Lévêque, dont certains traits les apparentent à ce point au poème en prose qu'ils valent à leur auteur d'être considéré comme le précurseur du genre en littérature québécoise.

Au début des années 1900, le poème en prose n'est pas une forme poétique très connue, puisque les manifestations en ont été jusqu'alors disséminées dans les journaux. La première publication de poèmes en prose en recueil

revient à Louis-Joseph Doucet qui, de 1911 à 1933, multipliera les ouvrages de poésie. - Dès 1920, dans la foulée des tentatives de renouvellement de la forme poétique au moyen du vers libre notamment, Jean-Aubert Loranger et Hélène Charbonneau donneront au poème en prose une certaine impulsion en publiant respectivement Les Atmosphères et Opales. Enfin l'oeuvre poétique de Marcel Dugas, dont les textes débordent, mais par leur longueur seulement, les cadres du poème en prose, confirmera les possibilités artistiques du genre.

La période suivante est bornée par les recueils de Jeanne L'Archevêque-Duguay et Moïsette Olier, Ecrin et Chagnigane en 1934 et par Le Chant de la montée de Rina Lasnier, en 1947. Cette époque, pourtant fertile en tentatives originales comme l'a bien montré Jacques Blais dans De l'Ordre et de l'Aventure, ne donnera pas lieu à des manifestations importantes du poème en prose, forme qui est confondue avec le verset lyrique, mieux adapté aux préoccupations religieuses des auteur(e)s.

Le poème en prose réapparaît en 1948, dans Le Vierge incendié, sous la plume d'un poète résolument moderne: Paul-Marie Lapointe. Le poème en prose se démarque alors du verset et de la prose poétique, formes dans lesquelles il avait tendance à se fondre auparavant. A partir des années cinquante, il y a dans la conception de la poésie une sorte de déplacement qui se traduit, dans maints recueils, par l'abandon du vers au profit d'une forme plus relâchée, vo-

lontainement orientée vers la prose. Des poètes importants, Roland Giguère, Claude Fournier, Yves Préfontaine, Jean-Guy Pilon, Guy Gervais, Guy Lafond, empruntent au poème en prose certaines de ses ressources pour redéfinir le lieu et l'essence de la poésie. Ils exploiteront la liberté du genre, à tel point que le poème en prose ne conservera pratiquement plus ses apparences de "poème", ce qui remettra en cause son existence même. En 1959, le recueil de Gilles Hénault, Voyage au pays de mémoire, attestera à nouveau l'importance du poème en prose au cours de cette période qui voit le visage de la poésie se transformer, en grande partie grâce à l'emploi de la prose.

En poésie québécoise, les années soixante sont caractérisées d'une part, de 1960 à 1965, par l'éclosion d'un thème privilégié, celui de l'affirmation du pays, d'autre part à partir de 1966, par une espèce de rejet de cet engagement et par l'introduction de théories formalistes dans les oeuvres poétiques. Le poème en prose participe de ces deux mouvements, d'abord par le déploiement d'une forme qui hésite entre le verset et la prose chez Paul Chamberland, Pierre Perreault et Guy Gervais, puis comme "modèle" du texte poétique moderne chez Claude Péroquin, Luc Racine, Raoul Duguay et Nicole Brossard. L'oeuvre de Paul Chamberland, de Genèses (1962) à Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie (1966-1969), illustre de façon éloquente les principales tendances du poème en prose au cours de cette période où les frontières entre les genres sont tellement incertaines.

nes qu'il faudra s'interroger sur la pertinence du vocable poème en prose pour décrire les oeuvres. Le recueil de Nicole Brossard, Le Centre blanc (1969), témoignera de la nécessité de remplacer la notion de poème en prose par celle de texte, non sans avoir illustré comment le texte poétique moderne a sa source dans le poème en prose.

L'étude du poème en prose de Silvio à Nicole Brossard relève un double défi: celui de chercher les traits distinctifs d'une forme poétique méconnue qui se caractérise par sa liberté et celui, plus fascinant encore, de cerner à travers de multiples conceptions individuelles les lieux privilégiés de la poésie. Lire un poème en prose, c'est d'abord se mettre à la recherche -peut-être même à la découverte- du langage poétique.

Chapitre premier

Naissance du poème en prose dans les revues
et les journaux du XIX^e siècle

Avant 1860, l'essentiel de la production poétique québécoise est dispersé dans les revues et les journaux. Hormis la parution en 1830 des poèmes de Michel Bibaud, rassemblés sous le titre Epîtres, Satires, Chansons, Epigrammes et autres pièces de vers, "entre 1830 et 1850 [...] aucun recueil ne sera [...] publié". Il faudra attendre la publication de Mes loisirs de Louis Fréchette en 1863 pour que le véritable coup d'envoi soit donné à la fondation des premières maisons d'édition québécoises dans le domaine de la poésie¹. Dès lors, les textes de plusieurs jeunes poètes paraîtront en recueils. C'est le cas notamment de Pamphile Lemay, Benjamin Sulte, Henri-Raymond Casgrain, Louis-Thomas Groulx, Napoléon Legendre, William Chapman, Adolphe Basile Routhier, Rémi Tremblay, Apollinaire Gingras, Eudore Evanturel², sans oublier Crémazie, Fréchette et, un peu plus tard, les poètes de l'École littéraire de Montréal, Charles Gill, Henry Desjardins, Hector Demers, Arthur de Bussières, Albert Ferland et d'autres encore. Aucun d'eux ne délaisse la versification régulière au profit du poème en prose. Les formes prisées sont plutôt le sonnet et les poè-

1. Guy Champagne et Maurice Lemire, "Introduction au volume premier. La poésie", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, I, Des origines à 1900, Montréal, Fides, 1980, p. XXXIV. Une seule autre exception: L.-T. Groulx, Mes loisirs, Montréal, 1848, 48 p.
2. Ibid., p. XXXIII-XXXVII.
3. Ibid., p. XXXVI.

mes sans forme fixe: "chanson, hymne, ode, cantate, légende et le tableau qui trouvera sa meilleure expression dans La Légende d'un peuple de Louis Fréchette".

Le poème en prose commence donc à se manifester par la seule voie des journaux et des revues. Par ailleurs, rares sont les poètes qui s'intéresseront à cette forme poétique avant la fin du siècle. De 1800 à 1850, seul Charles Lévesque fera paraître, dans L'Echo des campagnes et dans La Revue canadienne, quelques textes qui s'apparentent au poème en prose. Entre 1850 et 1885, période pourtant prolifique en poésie québécoise, le poème en prose ne semble pas obtenir la faveur des écrivains. Par contre, à partir de 1885 dans Le Monde illustré et de 1895 dans Le Samedi, de nombreux textes sont écrits en prose poétique. Le poème en prose sera particulièrement à l'honneur de 1890 à 1895 dans Le Glaneur de Levis, Le Recueil littéraire, Le Glaneur et L'Echo des Jeunes, jeunes revues éphémères mais dynamiques.

En rassemblant les poèmes épars de certains auteurs, on s'aperçoit que se détachent de cette production quelques noms qui ont contribué à faire connaître au Québec cette forme poétique si populaire en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle: outre Charles Lévesque, retenons Pierre Bédard, Mathias Fillion, Edouard Z. Massicotte et le mystérieux Silvio. Ce sont eux qui auront fait entrer le poème en prose en littérature québécoise.

4. Ibid., p. XXXVI.



I. Un précurseur: Charles Lévesque (1845-1848)

Reconnu comme "l'auteur des premiers poèmes en prose de notre littérature", Charles Lévesque a publié une dizaine de poèmes dans La Revue canadienne, L'Echo des Campagnes et L'Aurore des Canadas entre le 16 août 1845 et le 30 mars 1848. Bien qu'il n'ait pas lui-même caractérisé ses textes, quelques procédés de composition et une certaine unité thématique permettent de les rapprocher du verset biblique et du poème en prose.

Ces textes sont formés de courts alinéas dépassant rarement cinq lignes et séparés les uns des autres par un espace blanc qui marque leur autonomie sémantique. Les fréquents retours à la ligne qui multiplient le nombre de stances ne sont pas sans rappeler les versets de certains psaumes

5. . Jeanne d'Arc Lortie, "Les origines de la poésie au Canada français", dans La Poésie canadienne-française, Montréal, Fides, "Archives des lettres canadiennes", t. IV, 1969, p. 34.

6. Il s'agit par ordre chronologique de:

"L'enfant qui dort", La Revue canadienne, vol. I, no 32, 16 août 1945, p. 359-360.

"A la fille du hameau", La Revue canadienne, vol. II, no "A Marguerite. Le printemps", L'Aurore des Canadas, vol. VIII, no 14, 2 mai 1846, p. 2.

"A Georgina. La prière.", L'Echo des campagnes, vol. I, no 4, 5 décembre 1846, p. 1.

"Le cimetière. A Jessy.", L'Echo des Campagnes, vol. I, no 5, 12 décembre 1846, p. 1.

"La Fleur sauvage", L'Echo des Campagnes, vol I, no 6, 19 décembre 1846, p. 1.

"La bonne étoile. A ma soeur", L'Echo des Campagnes, vol. I, no 13, 6 février 1847, p. 1.

"L'orpheline à son berceau", L'Echo des Campagnes, vol. II, no 21, 30 mars 1848.

"Jour des morts", dans James Huston, Le répertoire national ou Recueil de littérature canadienne, Montréal, J.M. Valois et Cie Libraires-Éditeurs, vol. IV, 1893, p. 186-187.

bibliques. Ces versets sont reliés par un thème - l'enfance, l'amour ou la mort - et par un "Je" locuteur qui s'adresse à "L'enfant qui dort" dans le poème qui porte ce titre ou à Marguerite dans "A la fille du hameau" et dans "Le printemps". La présence de ces deux personnages transforme le texte en une sorte de longue incantation ponctuée de verbes à l'impératif:

Ne fuis point, comme le temps qui s'envole à
jamais, reviens, petit ami, (...)
Et toi, naïve et tendre, crains-tu l'hiver.

("A la fille du hameau")

Unis ta pensée à la pensée de Dieu; parle
à l'Être Suprême, il t'écoute. C'est lui
qui tarit les larmes, protège l'innocence
et couronne la vertu.

("La prière. A Georgina")

Ce ton d'incantation lyrique, à forte résonance religieuse, se manifeste ailleurs par un refrain ("L'enfant qui dort"), par la répétition de la même formule d'un verset à l'autre ("Le cimetière. A Jessy") ou par le retour à la finale de la strophe initiale:

Adieu, mon berceau, berceau que j'aime tant,
toi qui me reçus à l'aube de la vie, si frêle, si
petite qu'un souffle pouvait m'éteindre, adieu.
(...)

Adieu, mon berceau, berceau que j'aime tant,
toi qui me reçus à l'aube de la vie, si frêle, si
petite qu'un souffle pouvait m'éteindre, adieu.

("L'orpheline à son berceau")

Ces procédés propres au style des prières rappellent la circularité de maints poèmes en prose et révèlent une volonté de composer des textes fermés, autonomes comme des poèmes.

Certains procédés -tels l'emploi répété du futur, de la phrase interrogative et de l'impératif- nourrissent le lyrisme de ces textes. Mais l'abus de ces procédés remet parfois en cause leur intensité poétique. D'ailleurs, l'une des plus belles réussites de Charles Lévesque est "La Fleur sauvage", celui de ses textes qui se rapproche le plus du poème en prose. Le présent y remplace le futur et l'impératif, la courte phrase se substitue à la tournure interrogative et la répétition cherche moins à résoudre les tensions du texte qu'à imposer un rythme, à rappeler l'image centrale du poème pour assurer ainsi son unité. Une volonté musicale y préside à l'arrangement des mots, pour susciter une dimension poétique rarement atteinte dans la prose de Charles Lévesque:

Tu t'éveilles, petite Fleur; vive et enjouée,
sur ta tige flexible, coquettement tu te berces et
reçois la rosée.

La rosée du matin qui tombe du Ciel d'azur, en
perles et en diamans (sic), pour orner le lys de la
vallée, comme la Fleur des bois.

Aux rayons du soleil, tu tressailles de plaisir,
et t'épanouis, puis dans le cristal de l'onde qui se
joue à tes pieds, tu penches la tête et t'admires.

Beauté passagère. Le zéphir amoureux t'apporte
des parfums, Philomèle t'offre ses doux concerts, et
le gai papillon, aux ailes d'or, veut te donner un bai-
ser.

Moi je t'aime et te trouve jolie - petite Fleur -
si j'osais te cueillir - non reste au buisson dont tu
fais la parure et fleuris plus d'un jour.

Le parterre a l'Amarante, les champs ont la Vio-
lette et les bois ont la Fleur sauvage.

(" La Fleur sauvage ")

Grâce à son unité de composition, et en dépit de sa
naïveté un peu mièvre, ce texte mérite de figurer dans n'im-

porte quelle anthologie du poème en prose en littérature québécoise. Il fait de Charles Levesque le précurseur du genre au Québec, ce sans même qu'il ait eu connaissance du Gaspard de la nuit d'Aloysius Bertrand et bien avant la publication des Petits poèmes en prose de Charles Baudelaire. Précisons tout de même que l'auteur québécois n'atteint pas à l'intensité, à la concentration et à la richesse des images de ses illustres contemporains. Si ses textes en prose sont poétiques, c'est moins par une recherche au niveau du langage que par leurs thèmes.

Contrairement aux œuvres nationalistes et patriotiques d'autres poètes de la même génération, tels Octave Crémazie et Joseph Lenoir, la poésie de Charles Levesque a un caractère très personnel, pour ne pas dire intimiste. Sa thématique est étroitement reliée à une circonstance tragique: " Le 14 juin 1843, il épouse Marie Julie Jessie Morrison, native de l'ouest américain. Onze mois plus tard, elle meurt en donnant naissance à une fille". Cet événement est à l'origine des textes comme "L'enfant qui dort", "L'orpheline à son berceau", "Le cimetière. À Jessy", "La bonne étoile. À ma soeur" et "Jour des morts"; il explique entre autres l'importance des thèmes de l'enfance, de la mort et surtout de la religion. Dieu est celui à qui le poète confie sa peine et sa fille:

Ecoute, entends-tu cette voix si douce que tu n'as point connue, cette voix qui me fut chère. - Elle

7- Soeur Sainte-Berthe (Jeanne d'Arc Lortie), "Poèmes épars de Charles Levesque", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, I, Des origines à 1900, p. 591.

dis: tes cheveux en boucles, ton teint de rose, tes grâces naïves sont mortels, mais ton âme, ma fille, jouira de l'immortalité.

O! quand tu seras dans le Ciel, où l'aurore brille toujours, où le bonheur est sans peine, tu verras ta mère. Que d'amour infini! Elle mettra sur ta tête la couronne des anges et vous ne vous quitterez plus.

("Le cimetière. A Jessy")

Pour Charles Lévesque, le monde céleste s'oppose à l'agitation d'ici-bas, la mort débouche sur l'immortalité des âmes, et la foi devient le refuge contre le désespoir humain en même temps que l'espoir d'une renaissance et d'un salut. Cette vision du monde est liée à une représentation de la nature où le printemps est associé au réveil de l'amour ("A Marguerite. Le printemps") et l'hiver à une fuite qui oblige à chercher réconfort et chaleur dans les bras de l'aimé ("A la fille du hameau"). Les thèmes de l'amour et de la nature, qui seront populaires dans les poèmes en prose de la fin du siècle, soutiennent des images à caractère lyrique. Chez Lévesque, l'oiseau et la fleur sont les symboles les plus fréquents:

Le papillon volage, en signe de réjouissance, secoue ses ailes dorées et courtise déjà chaque plante, tandis que l'abeille industrieuse proclame en bourdonnant, la saison nouvelle.

A l'instant où je parle, les nymphes du jardin lui tressent des guirlandes, et les Dieux bocagers, pour célébrer son retour, dansent aux accords de la lyre de Pan.

Il est temps ma bergère, reprends ta houlette et suivie de ton chien fidèle, au fond de la vallée, sur l'herbe tendre, conduis tes blancs moutons.

Oh! j'aime le printemps et son souffle inspira-
 teur; mais j'aime encore plus ma bergère, ses tresses
 blondes et son cou d'albâtre, sa modestie et sa vertu.

("A Marguerite. Le printemps")

D'inspiration romantique et religieuse, la poésie
 de Charles Lévesque innove, d'une certaine manière, par l'em-
 ploi d'une prose imagée et par l'importance accordée à l'en-
 fant et aux sentiments tragiques liés à la perte d'une femme
 et d'une mère.

Précurseur du poème en prose par ses versets bibli-
 ques, Charles Lévesque a cependant écrit en vers la majeure
 partie de son oeuvre. Il pratique des formes strophiques va-
 riées: du septain et du neuvain aux strophes de quinze vers
 et aux vers très courts. N'eût été d'un insolite accident de
 chasse "le 3 novembre 1859, on le trouve mort au pied d'un
 arbre, la tempe trouée, son fusil déchargé près de lui" -
 la littérature québécoise aurait peut-être connu son premier
 véritable créateur de poèmes en prose, comme le laissait pré-
 sager "Fleur sauvage". Ses textes en versets bibliques n'ont
 cependant pas la concentration, la brièveté et l'intensité
 nécessaires au poème en prose.

L'effort de renouveau formel pressenti dans l'oeu-
 vre de Charles Lévesque n'est pas à négliger pour autant,
 puisqu'il faudra attendre près de quarante ans avant d'en re-
 trouver l'équivalent. En effet, jusqu'en 1885, la production
 poétique québécoise, tant dans les journaux que dans les re-

cueils, est essentiellement versifiée. Il est difficile d'expliquer ce phénomène mais on pourrait avancer, à titre d'hypothèse, que l'idéologie dominante et la critique officielle enfermaient tellement les poètes dans les créneaux nationalistes, patriotiques, didactiques ou messianiques, qu'il restait peu de place à l'innovation thématique ou formelle. Même les versets de Charles Lévesque sur sa femme et son enfant auraient pu être taxés de contestataires au cours de la période 1860-1890, où "rares furent les poèmes consacrés aux sentiments intimes?". Comme la versification était le canon "officiel" de la poésie, il n'est pas étonnant que le poème en prose, qui est avant tout une tentative de renouvellement de la forme poétique, n'ait pu s'épanouir dans un tel contexte.

Une fin de siècle marquée en France comme au Québec par un certain décadentisme dans les Lettres, favorisera l'éclosion d'idées nouvelles. Quelques poètes, à qui Jean Charbonneau donnera le nom de "Pléiade des Jeunes⁹", se regrouperont autour d'Edouard-Zotique Massicotte. Ils publieront de 1890 à 1895 de nombreux textes poétiques en prose, dans Le Monde illustré et dans quelques petites revues: Le Recueil littéraire, Le Glaneur de Lévis, Le Glaneur

9- Guy Champagne, "Introduction au volume premier. La poésie", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, I, Des origines à 1900, p. XXXVI.

10. Jean Charbonneau, "Bibliographie", Le Monde illustré, vol. XVI, no 798, 19 août 1899, p.243.

et L'Echo des Jeunes. Celles-ci sont fondées précisément dans le but de permettre aux jeunes de s'exprimer librement et de s'exercer à de nouvelles formes d'écriture. Le poème en prose, forme littéraire par excellence de la liberté et de la révolte, leur conviendra parfaitement.

II. Une nouvelle sensibilité poétique? (1885-1889)

Quelques années auparavant, soit de 1885 à 1889, Le Monde illustré avait commencé de publier certains textes en prose très imagée qui révélait déjà une nouvelle sensibilité. Par exemple, un dénommé "Charles" donnait, en octobre et en décembre 1885, deux descriptions poétiques, intitulées "Le soleil d'automne"¹¹ et "La neige"¹² qui, par certains aspects, s'apparentent au poème en prose. Dans "Le soleil d'automne", la reprise du titre à la fin de quelques paragraphes confère à chacun d'eux une sorte d'autonomie, tout en resserrant l'ensemble. Les fréquentes exclamations et interrogations accentuent le lyrisme de l'expression, alors que l'aveu final "J'ai donc voulu te saisir" évoque l'ins-tantanéité caractéristique du poème en prose:

Arrivant après les nuits fraîches, tu
semples venir de plus loin que le soleil d'été,
comme un ami plus persévérant et plus fidèle.
L'inattendu de ta chaleur pénètre plus profondé-
ment. Elle étonne et charme comme la gaieté de
certains vieillards attardés joyeusement au déclin

11. Charles, "Le soleil d'automne", Le Monde illustré, vol. II, no 76, Samedi 17 octobre 1885, p. 187.

12. Id., "La neige", Le Monde illustré, vol. II, no 85, Sa-
medi 19 décembre 1885, p. 263.

de la vie. Tu es d'ailleurs un astre de luxe, car tu ne fais plus mûrir, soit dit sans reproche, aimable soleil d'automne.

(...)

Combien de temps te garderons-nous encore? Combien de jours? Combien d'heures peut-être? car tu traînes sur tes pas, quelque orage sans doute, dans lequel tu disparaîtras sans retour parmi les neiges et les frimas. J'ai donc voulu te saisir au passage pour te faire un compliment reconnaissant, fugitif et doux soleil d'automne!

("Le soleil d'automne")

Dans "La neige", le procédé de l'anaphore relie les onze courts paragraphes les uns aux autres autour de la même image et marque une composition musicale rigoureuse, étrangère au flot continu de la prose poétique. L'alinéa initial, qui pose le thème central, est composé de façon symétrique: quatre courtes phrases en précèdent une longue, découpée en fragments réguliers par des points-virgules. Les paragraphes suivants contiennent une ou deux phrases et commencent tous par la même formule: "Lorsque la neige tombe, il semble que ... il semble que... il semble que..." ("La neige"). Enfin, la conclusion est bien indiquée par la rupture de l'anaphore et la reprise du seul impératif "Tombe" dans l'alinéa final. Chaque paragraphe introduit une image nouvelle développée selon le champ sémantique de la donnée initiale. Par exemple, l'image des "pasteurs fantastiques" entraîne les mots "troupeaux, brebis et flocons de laine", celle "des armées de chevaliers", les expressions "assauts d'armes, lances, épées, aigrettes et panaches":

Il semble que les pasteurs fantastiques
chassent au-dessus des nuages d'immenses trou-

peaux de blanches brebis, qui secouent autour d'elles des flocons de leur laine.

(...)

Il semble que deux armées de chevaliers aux blanches couleurs se heurtent dans les airs dans un grand assaut d'armes, et que, sous les coups des lances et des longues épées, les aigrettes et les panaches sont brisés et se dispersent çà et là.

(*"La neige"*)

L'autonomie sémantique, ajoutée à l'emploi de l'anaphore et au lien thématique assuré par le leitmotiv *"La neige tombe"*, justifie la disposition en alinéas et leur confère le statut de strophes. Tous ces procédés poétiques et rythmiques confirment enfin la volonté de composition en poème, sous-jacente à ce tableau descriptif, et permettent de le ranger parmi les premières manifestations du poème en prose en littérature québécoise.

Par ailleurs, les textes traduits de l'allemand comme *"La durée de l'amour"* de Freiligrath, *"Le sapin"* d'un auteur anonyme et *"La poésie sauvage"* de Schiller, publiés respectivement dans *Le Monde illustré* du 30 mai 1885, du 28 novembre 1885 et du 16 janvier 1886, apparaissent comme des signes avant-coureurs d'une sensibilisation à l'existence d'une prose lyrique et d'une poésie qui se situent hors des cadres rigides de la versification. Composées de courts alinéas, ces proses sont caractérisées par l'organisation musicale des phrases, liée à la répétition des mêmes tournures syntaxiques. L'importance accordée à la nature et l'omniprésence du thème de l'amour inspireront les auteurs de poèmes

en prose et de prose poétique de la dernière décennie du XIX^e siècle. Du même coup, on perçoit déjà le rôle des traductions dans l'émergence du poème en prose.

III. Premières manifestations du poème en prose dans Le Monde illustré et les petites revues (1890-1894)

Les années 1890 à 1894 marquent la naissance du poème en prose au Québec, tant par le nombre de poètes qui manifestent de l'intérêt pour cette forme poétique que par les revues qui favorisent sa diffusion.

Le Monde illustré publie plusieurs textes de prose poétique et certains poèmes en prose sur le thème de la nature. En janvier 1890, R. Chevrier donne "Fantaisie"¹³, longue prose imagée entrecoupée de vers, sur le thème des saisons. En novembre, Justa publie "Sur le rivage"¹⁴, une prose lyrique de même facture et qui traite du même thème. Disposés en courts alinéas qui les rapprochent du poème en prose, ces textes sont poétiques moins par la composition que par le lyrisme de l'expression et par l'invitation à la rêverie. On n'y perçoit pas la volonté de créer un poème, et ils versent volontiers dans la prose poétique. D'ailleurs, sauf de rares exceptions, les auteurs du Monde illustré ne font pas de différence très nette entre ces deux moyens d'ex-

13. R. Chevrier, "Fantaisie", Le Monde illustré, vol. VI, no 298, Samedi 10 janvier 1890, p. 299.

14. Justa, "Sur le rivage", Le Monde illustré, vol. VII, no 339, Samedi 1^{er} novembre 1890, p. 421.

pression. La poésie semble plutôt reliée aux beautés célestes de la nature, aux sentiments et aux émotions qu'elles suscitent, ainsi qu'à l'inspiration divine à laquelle elle s'abreuve. Un article de Rodolphe Brunet, intitulé "La Poésie", traduit fort bien cette conception:

Echo sublime d'une âme inspirée par un cœur rempli d'émotions douces et célestes, la poésie est la divinité même de l'harmonie. Elle ne semble que planer au-dessus de la sphère humaine et ne résider que sur les cimes azurées des espaces célestes.

(...)

Pour commémorer, aux hommes, les merveilles de la création, Dieu se sert de la voix des poètes: ce sont eux qui par leur langage aussi entraînant que mystique rappellent aux peuples leur céleste origine, de même que leur destinée sublime¹⁵.

Quelques titres de proses poétiques publiées dans le journal entre 1890 et 1894 sont révélateurs: "Heureux oiseaux"¹⁶ d'Hermance, "Le bienfait d'une romance"¹⁷ de Pedro, "La vie d'une rose"¹⁸ d'Edouard Michel, "La fleur du souvenir"¹⁹ de Violette, "Le soir"²⁰ de J.S. de Billars et "Heures vraies"²¹ de Pierre A. Chapin. Le souci poéti-

15. Rodolphe Brunet, "La Poésie", Le Monde illustré, vol. VII, no 313, Samedi 3 mai 1890, p. 3.
16. Hermance, "Heureux oiseaux", Le Monde illustré, vol. III, no 375, Samedi 11 juillet 1891, p. 167.
17. Pedro, "Le bienfait d'une romance", Le Monde illustré, vol. IX, no 438, Samedi 24 septembre 1892, p. 241.
18. Edouard Michel, "La vie d'une rose", Le Monde illustré, vol. IX, no 468, Samedi 22 avril 1893, p. 601.
19. Violette, "La fleur du souvenir", Le Monde illustré, vol. X, no 472, Samedi 20 mai 1893, p. 29.
20. J.S. de Billars, "Le soir", Le Monde illustré, vol. XI, no 538, Samedi 25 août 1894, p. 195.
21. Pierre A. Chapin, "Heures vraies. Désert", Le Monde illustré, vol. XI, no 555, Samedi 22 décembre 1894, p. 405.

que de ces textes réside dans la répétition lyrique de certaines formules et dans quelques belles images et descriptions de l'amour et de la nature, oeuvres de Dieu. La volonté de composition en poème en est absente cependant. Un exemple suffit:

Ah! qu'il est grand ce silence et comme Tu l'as fait doux et paisible, ô Dieu! afin de ne pas troubler le repos de ta faible mais sublime créature! Il me semble que ce calme du soir fasse mieux monter vers Toi mon humble prière et que Tu l'entends mieux; il me semble qu'à Ton tour, Tu me parles au coeur. Tu fis, je crois, Ton soleil d'or pour éclairer l'immensité de Ton oeuvre; mais Tu fis le soir, avec son astre argenté, pour nous laisser prier... et rêver²²!!

Quelques auteurs méritent cependant une place à part, tant pour leur rôle dans l'activité littéraire de l'époque que pour la qualité de leur prose poétique et de leurs poèmes en prose. Entre 1889 et 1891, Pierre Bédard - sous les pseudonymes de Pierre Jos et Paul Durand - envoie au Monde illustré sept textes descriptifs de style lyrique, sur les thèmes de la nature et de l'âme humaine. En avril 1891, il deviendra propriétaire du Recueil littéraire de Montréal, qui fusionnera en mars 1892 avec Le Glaneur de Lévis pour créer Le Glaneur, recueil littéraire des Jeunes. Ces revues publieront entre autres les poèmes en prose de Mathias Fillion et d'Edouard - Z. Massicotte et ne laisseront pas indifférente la critique officielle, s'il faut en croire les réminiscences d'Arthur Buies:

22. J.S. de Billars, "Le soir", loc. cit., p. 195.

Comme j'achevais de rever sur la grève sonore
 passa devant moi le postillon, ami de l'homme,
 qui me remit une lettre contenant deux billets
 d'un dollar, pour essuyer mes larmes, et le der-
 nier numéro du Glaneur, revue qui paraît à Mon-
 tréal, à l'insu de la Commission d'hygiène, et
 qui est un des cas les plus graves de la maladie
 littéraire infectieuse, devenue endémique dans
 ce pays-ci depuis une vingtaine d'années, parce
 qu'on n'a pas pris les précautions nécessaires
 pour l'arrêter à temps²³.

De 1890 à 1894, Le Monde illustré participera à
 l'engouement soudain pour le poème en prose en publiant as-
 sez régulièrement les textes d'E.Z. Massicotte et de Nathias
 Fillion. Mais c'est dans L'Echo des Jeunes, "revue éclectique
 publiée sous la direction d'Alex Gerbée"²⁴, que paraîtra,
 entre 1891 et 1895, le plus important florilège de poèmes en
 prose de cette période. Massicotte en publiera huit sous le
 pseudonyme d'Edouard Cabrette. On reproduira également six
 courts récits poétiques ou descriptions de paysage du poète
 français Catulle Mendès, textes que l'on présente comme des
 "petits poèmes en prose" dans la table des matières: "Le bon
 masque" (nov. 1891), "La pêche miraculeuse" (déc. 1891),
 "Genèse des étoiles" (janv. 1892), "L'amour mendiant" (mars
 1892), "D'après un trumeau" (juin 1892) et "Vision" (janv.
 1893). Camille Natal qualifie de "poème en prose" son texte
 intitulé "Rolande" (juin 1893). Alex Gerbée, l'éditeur de

23. Arthur Buies, Réminiscences. Les Jeunes Barbares, Québec,
 L'Electeur, 1892, p. 62-63.

24. L'Echo des Jeunes, (revue éclectique, publiée sous la di-
 rection d'Alex Gerbée [pseud. de Victor Grenier]),
 Ste-Cunégonde de Montréal, vol. I, 1891-1894, 200 p.

la revue, dédie en décembre 1893 un poème en prose, "Rêve d'amour", à Edouard Cabrette. Enfin, J.B. Chatrian, poète bruxellois, donne à "La leçon-de lecture" (mai-juin 1892) le sous-titre "Petit poème en prose".

Cette liste démontre l'intérêt que portait L'Echo des Jeunes à cette forme littéraire. D'autre part le fait que les textes aient été caractérisés de "poèmes en prose", comme ceux du Glaneur, manifeste la volonté qu'avaient ces jeunes d'introduire le genre en littérature québécoise. Contrairement à la majorité des auteurs du Monde illustré, les Pierre Bédard, Mathias Fillion et Edouard-Z. Massicotte avaient conscience d'écrire des textes en prose poétique et des poèmes en prose.

IV. Trois poètes prosateurs (1890-1894)

A. Pierre Bédard

Pierre Bédard peut être considéré comme l'un des principaux représentants de la prose poétique au Québec, dans la dernière décennie du siècle. Collaborateur du Monde illustré et du Glaneur, il y publie, sous les pseudonymes de Pierre Jos et de Paul Durand²⁵, divers textes poétiques sur

25. Dans une lettre à Justa publiée dans Le Monde illustré du 15 novembre 1890, Pierre Bédard lève le voile sur l'identité de Pierre Jos et Paul Durand.

les thèmes de la nature, de Dieu et de l'âme humaine²⁴.

Ces quelques proses sont de deux types: des récits symboliques qui empruntent au poème certains de ses moyens et dans lesquels on perçoit une volonté de créer une expression poétique en prose; des textes didactiques et moraux où, dans un style imagé, Bédard cherche à exprimer une valeur, par exemple "la charité", ou plus généralement, les rapports entre Dieu, la nature et les hommes. La première série comprend "Sur la plage", "Sur les ruines" et "L'océan", tandis que la seconde contient "Pensées sur l'automne", "La charité" et "La nature".

Seul "Doux mystère" s'apparente tant soit peu au poème en prose, par sa brièveté et ses images. Tableau descriptif de la rencontre de jeunes amoureux dans la nature, ce texte doit beaucoup à Baudelaire. Le didactisme des images et une finale plutôt badine imitant le style décadent de Massi-

26. Il s'agit, dans l'ordre chronologique, de :

- Pierre Jos, "Sur la plage", Le Monde illustré, vol. V, no 244, Samedi 5 janvier 1889, p. 286.
- Paul Durand, "Réverie", Le Monde illustré, vol. VI, no 277, Samedi 24 août 1889, p. 134-135.
- Id., "Sur les ruines", Le Monde illustré, vol. VI, no 296, Samedi 4 janvier 1890, p. 283.
- Id., "L'océan", Le Monde illustré, vol. VI, no 306, Samedi 15 mars 1890, p. 367.
- Id., "Pensées sur l'automne", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 1, novembre 1890, p. 38-40. (Repris sous le titre "Pensées automnales", Le Recueil littéraire, tome I, 10 mai 1891, p. 64-65.)
- Pierre Bédard, "La charité", Le Monde illustré, vol. VII, no 352, Samedi 31 janvier 1891, p. 624.
- Id., "La nature", Le Monde illustré, vol. VII, no 353, Samedi 7 février 1891, p. 639.
- Id., "Doux mystère", dans Les Soirées du château de Ramezay, Montréal, Eusèbe Sénécal Imprimeurs-éditeurs, 1900, p. 357-358.

cotte, révèlent toutefois la propension de Pierre Bédard au prosaïsme:

Cet hymne harmonieux des choses, c'était un thème d'amour mystique parlant à l'âme ravie, lui disant le bonheur d'aimer et d'être aimé, de jouir des tendresses infinies, de s'abandonner à l'espérance, aux caresses ardentes, et de boire à longs traits le vin capiteux des baisers.

L'émeraude du feuillage et des mousses, les subtils parfums, la douce lumière, les chants d'oiseau, tous les attraites de la nature en fête venaient mettre des sourires aux lèvres et de l'extase dans les yeux.

Osèrent-ils? ... Je ne l'oserais jurer; mais Dieu me pardonne! - je crois qu'ils ... n'osèrent pas.

Pas quoi?

- Ah bien, bon, laissez-moi tranquille.

("Doux mystère")

La composition des récits symboliques suit un schéma précis, en trois temps. Au début, l'auteur décrit l'un des éléments de la nature, le soleil, l'océan ou la nuit, puis il propose un récit qui rompt avec le mode descriptif pour établir un rapport symbolique entre la nature et l'homme. Dans "Sur les ruines" et "Sur la plage", ce changement est bien marqué par un chiffre romain, tandis que dans "L'océan", l'adverbe "soudainement" introduit le récit de la tempête. En conclusion, le locuteur intervient pour préciser et expliciter la signification des rapports entre le récit et le monde réel:

O vous qui souffrez, vous qui pleurez, songez que la vie de l'homme se résume en ces trois mots: naître, souffrir et mourir.

("Sur les ruines")

J'avais compris: cette mer en furie, c'était
le monde avec ses plaisirs et ses amertumes;
ce jeune homme dans une barque légère, l'hom-
me dont la vie est un voyage court et dangereux;
la croix brillante, la religion sublime du Christ.

("Sur la plage").

Océan! image parfaite de cet autre océan beau-
coup plus dangereux qu'on appelle le monde, qui
ne pourrait t'aimer!

("L'océan")

Ces textes sont poétiques uniquement grâce à leurs
descriptions métaphoriques de la nature:

Le soir commençait à cacher les cieux de son
sombre manteau.

("Sur les ruines").

Le silence mystérieux qui dans le calme plane
sur les eaux bleuâtres.

("L'océan")

La présence de nombreuses exclamations y accentue le lyrisme
de l'expression, mais il ne s'agit pas pour autant de poèmes
en prose. Pas plus que ces longs textes sur le rapport en-
tre les saisons et l'âme humaine, "Pensées sur l'automne" et
"Les quatre saisons".

Comme dans les récits symboliques, les éléments de
la nature servent d'illustrations aux sentiments qu'éprouve
l'auteur face au monde. Ces rapports sont encore une fois
clairement explicités:

L'influence de la nature sur le cœur de
l'homme est grande et selon que celle-là semble
partager la joie ou la douleur, celle-ci jouit
ou souffre.

L'automne plus peut-être que tout autre sai-
son a la puissance de produire chez l'âme humaine
un sentiment indéfinissable de tristesse, une sor-

te d'abandon à la solitude.

Pourquoi? Parce qu'il est l'expression véritable du caractère de la vie humaine, c'est-à-dire l'expression de l'ennui.

("Pensées sur l'automne")

La volonté didactique omniprésente des proses de Pierre Bédard les éloigne d'emblée du poème en prose. La répétition des mêmes épanchements lyriques, des mêmes exaltations de la nature confère cependant à la prose un rythme nouveau et un souffle poétique qui attestent la présence de la poésie hors des cadres de la versification:

Plus de zéphirs, plus de mélodies dans les bocages,
plus de ces parfums (...)

A chaque automne, l'année semble agoniser dans les bras du Temps; ce sont les dernières lueurs du soleil couchant; ce sont les paroles (...), ce sont ces pleurs déchirants.

("Pensées sur l'automne")

Quelle âme n'a pas été ravie des charmes d'une nuit d'été? Qui n'a pas cherché ces heures de calme et d'abandon pour rêver ou pour pleurer! N'est-ce pas dans ce grand silence, enveloppant la nature de son voile, que le cœur soulage sa douleur et guérit sa blessure! (...)

O nuits d'été, que vous êtes belles! Que vous savez parler éloquemment de Celui dont le nom est synonyme d'Immensité!

("Les Quatre saisons")

Les thèmes de Pierre Bédard suivent la tradition du paysage état d'âme des romantiques. Le texte intitulé "La nature", où le narrateur énumère d'abord les éléments de la nature pour ensuite rendre hommage à Dieu par une série d'interrogations lyriques, permet à lui seul de décrire la prose poétique de Bédard.

Cette manière d'associer les sentiments humains aux tourmentes de la nature est devenue très populaire chez les poètes en prose du Monde illustré vers la fin du siècle. C'est le cas par exemple du poète français Paul Calmet, dont les textes "Une nuit (sic) d'été²⁷" et "Réverie la nuit²⁸" paraissent dans les livraisons du 30 septembre 1893 et du 12 août 1899. On y perçoit la même vision du monde, les mêmes envolées lyriques, les mêmes métaphores et le même souci didactique que chez Pierre Bédard:

Que tu es belle, ô nature! Que de charmes
tu révéles à l'homme contemplateur! Que de
leçons ravissantes tu donnes à celui qui t'é-
tudie!

("Une nuit d'été")

Peu à peu le globe de l'astre du jour s'efface,
disparaît, s'éteint derrière les flots de cet
océan sans limites.

("Rivage, La nuit")

Pierre Bédard va jusqu'à l'accuser une jeune poé-
tesse qui signe Justa de l'avoir plagié dans un texte inti-
tulé. "Sur le rivage²⁹". Enfin, il faut citer les proses
très lyriques et imagées de Laurette de Valmont, dont les
titres rappellent les thèmes chers à l'auteur: notamment,

27. Paul Calmet, "Une nuit (sic) d'été", Le Monde illustré,
vol. X, no 491, Samedi 30 septembre 1893, p. 256.

28. Id., "Réverie- La nuit", Le Monde illustré, vol. XVI, no
797, Samedi 12 août 1899, p. 230.

29. Justa, "Sur le rivage", Le Monde illustré, vol. VII, no
339, Samedi 1^{er} novembre 1890, p. 421; Pierre Bédard,
"Correspondance- A Mlle Justa", Le Monde illustré, vol.
VII, no 341, Samedi 15 novembre 1890, p. 455.

"Les saisons de l'âme"³⁰ et "Teintes d'automne"³¹.

Pierre Bédard aura ainsi collaboré, par la voie des journaux et des revues, à la découverte d'un certain lyrisme de la prose et à la réaffirmation dans la poésie des sentiments personnels liés à la nature et à son créateur. En tant que directeur-fondateur du Glaneur, il a également encouragé la diffusion de la jeune littérature au Québec. Avec Mathias Fillion et Edouard-Z. Massicotte, il est l'un des tenants de la prose poétique qui ont composé quelques-uns de nos premiers poèmes en prose.

B. Mathias Fillion

Chez Mathias Fillion, on perçoit une volonté assez nette de créer et de construire un poème, c'est-à-dire un tout fermé et autonome. Malgré leur longueur, les textes qu'il donnera au Monde illustré et au Glaneur de Lévis entre 1890 et 1893³² sont très proches du poème en prose, par

30. Laurette de Valmont, "Les saisons de l'âme", Le Monde illustré, vol. XVI, no 812, Samedi 25 novembre 1899, p. 467.

31. Id., "Teintes d'automne", Le Monde illustré, vol. XVIII, no 912, 19 octobre 1901, p. 392.

32. Il s'agit par ordre chronologique de:
Mathias Fillion, "L'amour d'une fleur", Le Monde illustré, vol. IX, no 432, Samedi 13 août 1892.
Id., "Le rosier d'amour", Le Monde illustré, vol. VII, no 338, Samedi 25 octobre 1890, p. 405.
Id., "Les yeux que j'adore", Le Glaneur de Lévis, nov. 1890, p. 54-56.
Id., "Le chemin de la vie", Le Monde illustré, vol. VII, no 360, Samedi 28 mars 1891, p. 758.
Id., "Pourquoi partir?", Le Monde illustré, vol. VIII, no 368, Samedi 23 mai 1891, p. 53.
Id., "Le départ", Le Monde illustré, vol. IX, no 455, Samedi 21 janvier 1893, p. 447.

leurs qualités formelles et musicales. La célébration de l'amour y remplace l'hommage à la nature de Pierre Bédard.

La répétition est la figure dominante dans la composition des proses de Mathias Fillion. Non seulement un refrain vient-il à intervalles réguliers rappeler le motif principal du texte, mais encore la répétition des mêmes formules syntaxiques fait d'un groupe d'alinéas l'équivalent d'une strophe d'un poème en vers. Par exemple, dans "L'amour d'une fleur", la question "Pourquoi suis-je allé là?" ouvre et referme le texte, alors que les répétitions internes concourent à créer un rythme particulier:

Pourquoi suis-je allé là?

Il le fallait bien, le devoir professionnel...
et cette fête promettait d'être si belle.

Charmant le petit village de V...; très pur
l'air qu'on y respire; très rafraîchissante la brise
qui nous arrive du fleuve.

Heureux le pauvre qui y possède une chaumière;
heureux l'oiseau qui va y percher son nid, bien haut
sur le grand orme.

Heureux! Heureux! Mais pourquoi suis-je allé là?

☞ ("L'amour d'une fleur")

La composition de "Rosier d'amour" est analogue: d'abord, l'image initiale est répétée au milieu et à la fin; puis, tout au long du texte, les mêmes questions obsédantes refont surface, scandant par moments la tension dramatique: "Par quel hasard l'ai-je rencontrée, Elle? par quel hasard l'ai connue? (...) Pourquoi l'ai-je aimée?". Dans "Les yeux que j'adore" et "Pourquoi partir", la reprise du titre à cha-

que alinéa joue un rôle semblable, de même que l'emploi anaphorique de "Partie...Partis" dans "Le Départ". Enfin, dans "Le chemin de la vie", chaque paragraphe s'ouvre et se referme sur la même représentation, ce qui produit une suite de courtes strophes ayant leur propre autonomie sémantique, n'étant reliées les unes aux autres que par la reprise d'un refrain:

Elle pleure, Maria. Elle vient de naître; ses yeux voilés encore entrevoient le beau ciel perdu. Pauvre enfant, c'est la loi commune, tout le monde entre dans le même sentier. Pleure, Maria!

Elle pleure, Maria. L'eau régénératrice du baptême a coulé sur son front; les anges voltigent autour de son berceau et lui tendent les bras; leurs couronnes d'or brillent comme des diamants sous l'éclat du soleil. Pauvre enfant! tu voudrais t'envoler comme eux, mais tu n'as pas d'ailes. Pleure Maria!

("Le chemin de la vie")

Les répétitions n'ont pas qu'une fonction expressive, elles sont souvent le signe d'une transformation sémantique du texte. Elles témoignent également d'une volonté formelle qui dépasse des fins strictement narratives pour faire appel aux qualités du poème, le rythme et l'harmonie. Par exemple, dans "Le chemin de la vie", les variantes du refrain, de "Pauvre enfant" (du 1^{er} au 8^{er} paragraphe) à "Pauvre mère" (au 9^{er} paragraphe), puis à "Pauvre femme" (au 11^{er} paragraphe) indiquent la progression du texte. De la même façon, dans "Pourquoi partir?", la reprise de l'épigraphe "Il s'en va, errant sur la terre, que Dieu guide le pauvre exilé" marque des transformations sémantiques et structurales importantes: on passe ainsi des discours de l'enfant

et de la mère à ceux de la jeune fille et des indifférents, puis à la réplique du "pauvre exilé", enfin à celle du locuteur. L'épigraphe permet de diviser le texte en quatre parties et d'en reconstituer l'unité. Alors que dans un récit les moments du texte sont généralement représentés par des indications temporelles ou des éléments charnières, dans les proses de Mathias Fillion ce sont des constantes formelles ou thématiques qui jouent ce rôle, d'où leur statut de poèmes en prose.

Les procédés structurels et rythmiques compensent l'absence de poésie au plan du langage et des images. En effet, seules quelques effusions lyriques déterminées par des phrases interrogatives ou exclamatives et des images naïves - "c'était un bouton de rose à peine épanoui au brillant soleil" ("Le rosier d'amour") ou "Ils (les yeux) brillent comme la poudre qui s'enflamme, comme les éclairs de la foudre qui gronde" ("Les yeux que j'adore") - débordent le langage de la prose. Très souvent, ce qui s'annonçait comme un poème en prose, grâce à la composition musicale des phrases et des paragraphes, verse dans la méditation ou le récit. Le narrateur se met alors à raconter sa propre expérience:

Je venais d'entrer dans la vie et j'avais
trouvé la vie belle (...)
Quatre années se sont écoulées. J'ai vécu...

("Le rosier d'amour")

ou il relate un fait, un événement:

En échange d'une simple obole pour les
pauvres, elle me remit une petite fleur que
j'attachai machinalement à ma boutonnière.
("L'Amour d'une fleur")

Pourtant, les textes de Mathias Fillion s'apparentent davantage au poème en prose qu'au récit poétique, car les éléments narratifs servent moins à faire connaître une histoire qu'à illustrer un thème ou à expliquer l'origine et la signification d'un symbole.

Les thèmes exploités par Mathias Fillion sont sans doute reliés à une expérience personnelle, comme ceux de Charles Lévesque, ce qui expliquerait la présence du "Je" et le ton de la confidence. L'amour et le départ semblent être les leitmotivs de ses poèmes en prose. Contrairement aux éléments de la nature qui se renouvellent, l'homme vieillit et des êtres partent: seul leur souvenir demeure. Le texte "Le départ" développe précisément ce thème de l'abandon, tandis que "Pourquoi partir?" évoque les raisons amoureuses qui motivent le départ et exprime le chagrin de ceux qui restent. L'amour est d'ailleurs constamment rattaché à la souffrance chez Fillion, qu'il s'agisse de la jeune fille aimée à qui le locuteur n'ose exprimer son amour ("Le rosier d'amour" et "L'amour d'une fleur") ou encore que l'amour devienne la source de toute blessure humaine ("Les yeux que j'adore", "Le départ", "Pourquoi partir?" et "Le chemin de la vie"):

Elle le sait, elle aime trop. Extases du cœur,
nuits sans sommeil, larmes secrètes! Elle comprend
que c'est dans cet amour si pur, si parfait, qu'est
la souffrance.

("Le chemin de la vie")

Douleur ou échec, l'amour y est de toute façon impossible. On retrouvera dans la poésie d'Edouard-Zotique Massicotte un peu de ce pessimisme qui tient à la fois du romantisme et du décadentisme fin de siècle. Enfin, ces sentiments suivent comme chez Pierre Bédard la courbe des saisons. A l'hiver correspondent le dénuement, la haine et la noirceur:

Ils se ferment ces yeux, ces beaux yeux que j'adore, et le monde est désert. Les hommes deviennent méchants et je les hais. La bise glaciale me bleuit les mains, le soleil est sans rayons et sans chaleur. (...) C'est la nuit pour mon âme, la nuit dans toute son horreur, avec ses fantômes et ses visions étranges, avec un firmament sans lunes et sans étoiles.

("Les yeux que j'adore")

Inversement, l'amour et la lumière sont associés au printemps:

Ils brillent les yeux, les beaux yeux que j'adore, et l'hiver s'est envolé, et voilà le printemps. La nuit est disparue et voilà le beau soleil. Les ténèbres épaisses ont fait place à la lumière.

("Les yeux que j'adore")

Malgré leur mièvrerie et leur manque d'originalité, ces thèmes ont le mérite de donner préséance à l'expression du moi dans la poésie. Toutefois, c'est le procédé de la répétition qui constitue l'apport le plus important de Mathias Fillion dans les années 1890-1894: sans atteindre un très haut niveau poétique, ses textes présentent une composition musicale qui les apparente à celle du poème en prose.

C. Edouard-Zotique Massicotte

Au cours de ces mêmes années, un jeune lettré fort cultivé, amoureux des livres et de la nature, influencé par Verlaine et les décadents, va populariser le vocable "poème en prose". Edouard-Z. Massicotte est le premier littérateur québécois à intituler un de ses textes "Petit poème en prose"³³. A ce titre, il peut être considéré comme le premier à prendre conscience de l'existence de cette forme poétique en elle-même et pour elle-même. Son "Etude sur Verlaine"³⁴ témoigne de son intérêt pour les tentatives de renouvellement de la poésie française, et son choix du poème en prose comme mode d'expression s'inscrit vraisemblablement dans ces efforts de libéralisation de l'expression poétique.

Avant Massicotte, on était peut-être conscient des effets poétiques qu'on pouvait créer par la prose, mais jamais on n'avait manifesté la volonté de composer des "poèmes" en prose. En eux-mêmes, les textes de Massicotte ne sont pas tellement plus poétiques, au niveau thématique et au

33. Edouard-Z. Massicotte, "Petit poème en prose. Mon rêve", Le Monde illustré, vol. VIII, no 406, 13 février 1892, p. 667.

34. Voir Id., "Etude sur Verlaine", Le Signal, vol. II, no 54, Samedi 11 décembre 1897, p. 1; no 57, Samedi 18 décembre 1897, p. 4; no 58, Vendredi 24 décembre 1897, p. 4; no 59, Vendredi 31 décembre 1897, p. 1; no 61, Samedi 15 janvier 1898, p. 3.

plan de l'expression, que ceux d'un Mathias Fillion par exemple. Seule cette intention d'écrire un poème modifie la construction du texte, suscitant des contraintes formelles qui permettent de diviser l'oeuvre poétique de Massicotte en deux catégories: d'une part, les textes de prose poétique; d'autre part, les poèmes en prose.

Massicotte collabore régulièrement au Monde illustré et aux petites revues littéraires de l'époque: Le Glaneur de Lévis, Le Recueil littéraire et Le Glaneur. Il publie également, sous le pseudonyme d'Edouard Cabrette, quelques-uns de ses poèmes en prose dans L'Echo des jeunes, entre 1891 et 1895. Ses premiers essais sont cependant des croquis ou des tableaux descriptifs écrits dans un style ampoulé, soi-disant décadent, qui, s'il faut en croire un critique anonyme de La Revue canadienne, n'a pas eu bien bonne presse:

Mais la pièce à sensation, la pièce ébouriffante de cette première livraison (du Recueil littéraire), c'est "Croquis d'hiver" par M. E.-Z. Massicotte. Le poète, ou le prosateur, car on ne saurait dire s'il veut faire de la prose ou de la poésie, compare notre bonne et religieuse cité de Montréal pendant la saison des neiges, devinez à quoi? à une "charmeresse" aux amants sans nombre "se faisant belle pour captiver les caresses séniles d'un soleil d'hiver...". Hein! voilà qui est bien pensé! (...) Je ne sais trop ce qu'est le style "décadent" mais je crois que cela c'en est... pour la simple raison que ce n'est aucun des autres styles. Ce style a cela de commode, qu'il permet de faire gémir la presse sans s'être jamais donné la peine d'étudier son français. Et c'est avec de pareilles élucubrations que M. Pierre Bédard prétend "donner aux Lettres canadiennes un caractère national"! O merveilleuse puissance de la candeur.³⁵

35. X. "Recueil littéraire", La Revue canadienne, vol. 77, no 5, 1891, p. 299-301.

Dans sa riposte plus ou moins sérieuse à ces propos savoureux, Massicotte laisse poindre le souci de créer un nouveau genre de prose, où les mots ne seraient plus uniquement des signes représentant une réalité extérieure, mais une matière sonore pouvant produire, selon leur disposition dans la phrase, des effets expressifs particuliers et, selon leurs attributions, des significations nouvelles:

Jamais je n'aurais cru que les graves personnages de La Revue canadienne, se seraient occupés de ce futile jeu littéraire, qui consiste à donner du rythme à la phrase, à la ciseler, à faire percevoir des nuances inconnues, à frapper par la nouveauté des images. On a même dit que j'étais un décadent et que je voulais introduire le décadentisme.³⁶

En 1890 et 1891, Massicotte fait paraître trois proses, composées plus ou moins de la même façon que "Croquis d'hiver"³⁷, comme en témoignent d'emblée leurs titres: "Montréal le matin. Croquis d'été"³⁸, "Montréal sous l'orage"³⁹ et "Effets de neige. Croquis montréalais"⁴⁰. Il s'agit de longues descriptions qui proposent un tableau de Montréal sous différentes conditions atmosphériques. A l'instar des poèmes en prose, ces "croquis" sont divisés en plusieurs alinéas de trois à dix lignes, dont la coulée est in-

36. E.-Z. Massicotte, "Intolérance", Le Recueil littéraire, tome 1, vol. 1, no 5, 10 juin 1891, p. 132.

37. Id., "Croquis d'hiver", Le Recueil littéraire, tome 1, vol. 1, no 3, 10 avril 1891, p. 19-20.

38. Id., "Montréal le matin. Croquis d'été", Le Monde illustré, vol. VII, no 344, 6 décembre 1890, p. 499.

39. Id., "Montréal sous l'orage", Le Recueil littéraire, tome 1, vol. 1, no 12, 25 septembre 1891, p. 281-282.

40. Id., "Effets de neige. Croquis montréalais", Le Monde illustré, vol. VII, no 352, 31 janvier 1891, p. 626-627.

terrompue parfois par une courte phrase qui annonce un nouveau développement. Ainsi, au début de "Montréal le matin", la notation "une buée rose flotte dans l'atmosphère" annonce une description de la nature, tandis que plus loin, le commentaire "l'animation se voit partout" introduit une suite d'alinéas décrivant l'entrée machinale des hommes et des femmes à l'usine.

Dans ces croquis, l'accent est mis sur le mot et sur son pouvoir sonore. Cherchant à imiter le style décadent, Massicotte n'hésite pas à créer des onomatopées pour reproduire le son désiré par le sens:

Plus bas le tin-tin des clochettes argentines,
le ral-ral des grelots sonores, les sleighs mignons...

("Croquis d'hiver").

Il forme même des néologismes pour accentuer une qualité particulière:

Aujourd'hui je viens essayer de te décrire
alors que charmeresse dans ton éblouissante robe
de blancheur céleste.

("Croquis d'hiver")

Sa prose est chargée d'une multitude d'épithètes plus colorées les unes que les autres, servant à créer une atmosphère fantaisiste et, surtout, féerique. Massicotte use aussi d'un grand éventail d'images pour rendre plus poétiques ses impressions. Tantôt il personnifie Montréal sous les traits d'une coquette: "(...) te faisant belle pour activer les caresses séniles d'un soleil d'hiver" ("Croquis d'hiver"); tantôt il emploie une comparaison pour décrire la vitesse du vent: "le vent terral brûlant s'ajoute, court,

galope et soulève devant lui, comme un escadron lancé à fond de train, un épais nuage de poussière" ("Montréal sous l'orage"); ou encore, il conçoit la métaphore du char tiré par des chevaux pour illustrer la puissance de l'orage:

Le tonnerre monté sur un char, dont les roues
roulent avec effort, parcourt l'empire des nues,
semant la terreur par ses éclats de rire formida-
bles, ses grondements sourds et sombres - le son a
une couleur.

(...)

Qu'est-ce donc? L'éclair? Non, c'est le ton-
nerre fouettant ses chevaux...

("Montréal sous l'orage")

Enfin, son souci d'expressivité l'incite à utiliser fréquem-
ment la répétition et l'inversion:

Tour à tour, neiges folles qui sont, dit-on, des
vierges trépassées, lutins pétillards, esprits
des zones froides, habitants immatériels des
pôles se sont plu, se sont ingénies à te faire
coquette et tentante.

Que d'amants ne comptes-tu pas revêtue en
cette manière?

Insensé est qui le nie (...).

("Croquis d'hiver")

Somme toute, sans être des poèmes en prose, ces ta-
bleaux descriptifs annoncent un écrivain qui ne craint pas
d'user de procédés nouveaux dans le but de créer une prose
d'art, c'est-à-dire une prose qui emprunte les moyens de la
peinture et de la musique pour construire un objet d'art, en
accordant au mot un pouvoir autre que celui qui lui est
normalement dévolu, de transmettre un message. Les tenta-
tives de Massicotte paraissent bien fantaisistes, mais de
cet effort naîtra son poème en prose.

En dépit de leur brièveté et de leur disposition typographique, plusieurs textes auxquels Massicotte accole la mention "petit poème en prose" n'en sont pas vraiment. C'est le cas, entre autres, de "Hommage à la canadienne"⁴¹, publié d'abord dans Le Glaneur de Lévis en 1890, puis repris en 1894 dans Le Monde illustré, sous le titre "Petit poème en prose. La Canadienne", de "Le prêtre au Canada"⁴² et de "Nos églises temples"⁴³. Ces textes sont des hommages et non des poèmes en prose. Il ne s'y manifeste aucune volonté poétique ni dans le choix des mots, ni dans le rythme des phrases. Quelques exaltations introduisent un souffle lyrique, mais elles sont suscitées davantage par un enthousiasme patriotique que par une volonté poétique.

Le poème en prose ne sert pas une cause: il constitue un tout autonome qui se suffit à lui-même et dont toutes les composantes concourent à des fins essentiellement poétiques, non morales, religieuses ou nationales. A cause de cette condition inhérente au genre, d'autres textes de Massicotte, par ailleurs très lyriques, comme "A ma muse", "La neige" et "Belle mais...", ne peuvent être tenus pour des poèmes en prose proprement dits, même s'ils en adoptent l'ap-

41. Id., "Hommage à la canadienne", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 1, novembre 1890, p. 19-20. (Reproduit sous le titre "Petit poème en prose. La Canadienne", Le Monde illustré, vol. XI, no 556, 29 décembre 1894, p. 413.)
42. Id., "Le prêtre au Canada", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 4, février 1891, p. 128.
43. Id., "Nos églises temples", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 6, avril 1891, p. 179-180.

parence extérieure.

"A ma muse" commence par un récit poétique qui sert d'illustration au but avoué dans la seconde partie du texte: "contribuer à la formation de la littérature nationale ... contribuer au réveil littéraire qui se fait⁴⁴". Massicotte affirme par là son rôle d'animateur chez les jeunes écrivains, mais il trahit du même coup la gratuité du poème en prose. Malgré quelques descriptions poétiques du paysage, "La neige" semble plus proche du récit poétique: le temps verbal -l'imparfait-, la présence d'un dialogue et le ton du conteur -"Comment cela se fit? Je ne sais. Toujours est-il que ...⁴⁵", signalent bien le développement d'une anecdote. De plus, l'énumération des fleurs au milieu du texte annonce la prochaine orientation littéraire de Massicotte, qui tient une rubrique sur les fleurs canadiennes à partir du 30 avril 1898, dans Le Monde illustré, ce qui demeure très éloigné des visées du poème en prose.

Enfin, "Belle mais..." ressortit aux croquis et tableaux, par sa longueur et aussi en raison d'éléments narratifs tels l'emploi de l'imparfait, les notations temporelles, certains mots de liaison comme "soudain, alors". On y retrouve les mêmes interventions du narrateur:

44. Id., "A ma muse", Le Monde illustré, vol. VIII, no 396, 5 décembre 1891, p. 501.

45. Id., "La neige", Le Monde illustré, vol. X, no 499, 29 novembre 1893, p. 351.

Folie me serait si je voulais peindre cet ange,
si je voulais tenter une description de ses che-
veux d'un or nuancé.

Quels mots il me faudrait trouver pour rendre (...)??

Ce texte introduit par contre un thème nouveau: la poursuite de la femme idéale qui en apparence charme et en réalité déçoit, thème qui sera développé dans presque tous les poèmes en prose de Massicotte.

Entre 1891 et 1893, Massicotte a publié une douzaine de poèmes en prose ⁴⁷. Par leur structure et leur composition, ils répondent aux conditions du genre: unité, briè-

46. Id., "Belle mais...", L'Echo des jeunes, vol. I, no 3, janvier 1892, p. 47-48.

47. La liste des poèmes en prose de Massicotte s'établit comme suit. Dans Le Monde illustré:

- "Mon rêve. Pour celle qui m'a souri", vol. VIII, no 386, 26 septembre 1891, p. 339.
- "Petit poème en prose", vol. VIII, no 406, 13 février 1892.
- "Petit poème en prose. Reviendra t-elle?", vol. VIII, no 415, 16 avril 1892, p. 811.
- "Petit poème en prose. Les gants", vol. IX, no 428, 16 juillet, 1892, p. 121.
- "Petit poème en prose. Epître à l'aimée", vol. X, no 493, 14 octobre 1893, p. 281.

Dans Le Glaneur:

- "Chérubin d'amour", vol. II, no 1, 10 juin 1892, p. 11.

Dans L'Echo des jeunes:

- "Morte d'un baiser", vol. I, no 2, décembre 1891, p. 20-21.
- "Elle et moi", vol. I, no 6, mai-juin 1892, p. 96-97.
- "Petit poème en prose. Morphine", vol. I, no 7, sept.-oct. 1892, p. 110.
- "Petit poème en prose. Dialogue céleste", vol. I, no 10, décembre 1893, p. 160.

Dans Les Spirées du Château de Ramezay (1900):

- "Automne" (p. 194-195).
- "Instantané champêtre" (p. 196).
- "Les gants" (p. 197).
- "Tombée du jour" (p. 199-200).
- "Pour celle qui m'a souri" (p. 201-202).

veté, musicalité et gratuité. La disposition en courts alinéas et la répétition de la même image au début et à la fin assurent l'unité et la brièveté du texte. Quant à sa musicalité, elle se manifeste dans le rythme des phrases et la répétition d'une image centrale à l'intérieur de chaque alinéa, image qui parfois tient lieu de refrain, comme dans "Les gants", "Morte d'un baiser" et "Morphine".

Chaque poème en prose développe un thème autour duquel gravitent des représentations particulières. Par exemple, "Chérubin d'amour", "Mon rêve. Pour celle qui m'a souri" et "Petit poème en prose. Reviendra-t-elle?" abordent le thème de la femme belle, attirante, à la fois ange et enfant, de qui le locuteur est amoureux, mais en vain. C'est le thème de l'amour déçu, traité par Mathias Fillion, que Massicotte reprend en insistant sur la fascination qu'il éprouve devant la beauté féminine. Pour lui, la femme est cette coquette que décrit le poème en prose "Les gants", un être à la fois irrésistible et intouchable. Dans "Epître à l'aimée", l'amour semble se réaliser, mais le locuteur précise bien qu'il s'agit d'un songe. Les poèmes en prose de Massicotte sont du reste caractérisés par cette vision pessimiste, liée sans doute au "style décadent" dont il se veut le représentant.

Au plan formel, la plupart des poèmes en prose de Massicotte n'arrivent pas à se démarquer de l'aspect continu, progressif de la prose. Ainsi des textes comme "Dialogue céleste", "Morte d'un baiser", "Elle et moi" sont plus proches

du récit que du poème, malgré la répétition qui rend compte d'une volonté musicale. Ils content une histoire, décrivent une scène; ils ont un début - "Nous étions seuls dans l'embarcation" - et une fin - "Son cœur ne battait plus! Elle était morte d'un baiser" - ("Morte d'un baiser"). De la même façon, dans "Dialogue céleste", il y a une progression, un déroulement qui aboutit à une transformation de la donnée initiale:

Cupidon, le dieu de l'amour, son carquois vide,
son arc brisé, arriva en pleurant près de la vo-
luptueuse Cypris.

(...)

Le dieu de l'amour, dont l'inconstance est extrême,
déjà consolé, répara son arc et partit pour
blesser d'autres cœurs.

("Petit poème en prose. Dialogue
céleste")

Enfin, d'autres poèmes en prose de Massicotte, en particulier ceux qui traitent du thème de la nature, sont très descriptifs et, encore une fois, si ce n'était de la présence de certaines répétitions qui produisent un rythme musical, ces textes pourraient très bien constituer des scènes de romans champêtres. C'est le cas d'"Automne", de "Tombée du jour" et de "Sous bois".

Ainsi le poème en prose de Massicotte est-il bien imparfait: soit qu'il verse dans le récit par sa trame narrative, soit que, représentant un paysage ou un tableau, il s'avère tout au plus une belle description. Il semble donc que la brièveté, la disposition en courts alinéas et la répétition du même thème à intervalles réguliers, assurant l'unité de l'ensemble, soient des conditions suffisantes à l'existence du poème en prose pour les auteurs de la fin du XIX^e

siècle. Le poème en prose est réduit à n'être qu'un bref morceau de prose rythmée, où le langage poétique lui-même apparaît comme une exigence secondaire. Les textes de Massicotte, par exemple, qui se veulent des "petits poèmes en prose", sont en général trop transparents et trop limpides pour atteindre la densité du langage poétique. Il n'y a aucune recherche dans les images qui sont ou bien naïves, d'une simplicité presque enfantine:

C'était une enfant quasi blonde, avec un coin
du ciel dans les yeux, avec des perles pour
dents, avec des fraises pour lèvres.

("Mon rêve. Pour celle qui
m'a souri")

ou bien trop descriptives et pas assez suggestives:

La Nuit sereine et parfumée parcourait les
cieux en vêtements constellés.

("Épître à l'aimée")

Là réside peut-être la faiblesse de la plupart des poèmes en prose du XIX^e siècle: ils n'arrivent que très rarement à proposer la poésie dans les mots eux-mêmes ou dans la construction des images. En d'autres termes, ils ne dépassent guère dans leur expression et leur signification les frontières du langage de la prose.

Les poèmes en prose de Massicotte ont cependant tous un charme poétique indéniable pour l'époque et surtout, ils manifestent dans l'arrangement des phrases un sens musical certain. De tous les textes présentés jusqu'ici, ce sont sans aucun doute ceux qui se rapprochent le plus de l'image que l'on se fait du poème en prose. Pour cette raison et parce qu'il a popularisé la dénomination "petit poème en

prose", Massicotte mérite qu'on le considère comme le chef de file de ce genre au Canada français.

V. Le Monde illustré: la prose poétique et les auteurs étrangers (1895-1902)

A partir de 1895, l'année où Edouard-Z. Massicotte publie ses derniers poèmes en prose, dans L'Echo des jeunes et où l'Ecole littéraire de Montréal est fondée, l'engouement du Monde illustré pour ce genre s'émousse sensiblement. En effet, de 1895 à 1899, le journal ne publie qu'un seul texte portant le sous-titre de "poème en prose". Il s'agit de "Les Fleurs-de-Mai" de "Françoise", pseudonyme de Robertine Barry, dans lequel un refrain répété après chaque strophe manifeste la volonté de créer un poème:

Non, vous ne connaissez pas les jolies Fleurs-de-Mai, plus belles, plus tendres que les brillantes productions des pays du soleil; vous n'avez pas respiré leur parfum enivrant qui monte dans les airs, pénétrant comme l'encens du thuriféraire... Non vous ne connaissez pas, mes jolies Fleurs-de-Mai!

Fleurs suaves blanches et roses dans leurs vertes parures; si mignonnes, si frêles qu'on croirait, au plus léger souffle de l'haleine, voir les pétales s'envoler dans les airs, mes jolies Fleurs-de-Mai!

(...)

Soyez bénies, ô mes tendres fleurettes! Vous avez parlé à mon cœur un langage de foi, d'amour et d'espérance; et quand mes yeux fermés à la lumière ne pourront plus vous voir, réjouissez encore l'ombre de mon âme envolée, fleurissez sur ma tombe, mes jolies Fleurs-de-Mai!⁴⁸

48. Françoise (pseud. de Robertine Barry), "Les Fleurs-de-Mai. Poème en prose", Le Monde illustré, vol. XII, no 591, Samedi 20 juillet 1895, p. 193-195.

D'autres textes imitent la disposition du poème en prose, mais ce sont davantage des paysages états d'âme ou de courts récits n'ayant de poétique que la sincérité des sentiments et l'expression des beautés de la nature. En 1896, seuls "L'amour" d'Hector Demers et "Souvenirs" de Paschal proposent dans leur composition même quelques indices pouvant les apparenter au poème en prose. La brièveté du texte "L'amour", la disposition en courts alinéas et les nombreuses images romantiques qui assurent le développement du thème annoncé font apparaître des qualités de poème:

A l'horizon, c'était comme une nouvelle aurore. De nuages roses passaient dans le ciel. Sous les regards éblouis des étoiles, une forme divinement belle apparut... Je l'aurai toujours dans mes souvenirs.

Elle venait. Ses longs cheveux d'or comme des rayons éclairaient l'immensité. Les yeux étaient profonds comme l'infini, remplis de choses suavement indécises, de promesses et de rêves. Avec ses bras étendus, ses bras blancs comme lys, elle semblait vouloir embrasser la terre dans une universelle étreinte.

Elle venait l'idéale! Son souffle vivifiant et embaumé faisait croître les arbres et les fleurs.⁴⁹

De la même façon, "Souvenirs" de Paschal peut passer pour un poème en prose, tant sa composition semble répondre aux critères du genre: circularité par la répétition de la même image au début et à la fin, concentration dans le premier alinéa des représentations reprises et développées individuellement dans les suivants. Par ailleurs, le lyrisme du texte est accentué par le rythme des phrases et

49. Hector Demers, "L'amour", Le Monde illustré, vol. XIII, no 647, Samedi 26 septembre 1896, p. 341.

l'expression langoureuse de la souffrance d'un "Je" liée au souvenir d'un amour perdu:

Il est des soirs de printemps, tristes comme
les soirs où les parfums sont amers; où la brise
n'apporte que des sanglots; des soirs où l'âme
pleure les amours défunts, les beaux jours dis-
parus, la jeunesse envolée et tous ces mille riens
que le souvenir rappelle aux anniversaires sai-
gnants qui sont inscrits dans le cœur de
tous ceux qui sentent, qui aiment, souffrent
et pleurent.⁵⁰

En 1898, plusieurs textes vont emprunter au poème en prose certains procédés de composition, tels le refrain ou la reprise de l'image initiale, pour introduire un rythme musical dans la prose. Par exemple, "La chanson du vent" de Gabriel Clo est constituée de cinq parties, dont la dernière reprend la première. Chacune d'elles comprend trois strophes qui développent un thème particulier: ainsi on a "la chanson des promesses", répétée à la fin, "la chanson tentatrice", "la chanson des lassitudes" et "la chanson des orages"⁵¹. A la fin du second et du troisième paragraphe de chaque partie, sont répétés des impératifs qui passent de la deuxième à la première personne du pluriel: "travaillez... travaillons; (...) Aimez-vous ... Aimons-nous; (...) Reposez-vous ... Reposons-nous; (...) Pensez et produisez (...) Pensons et produisons"⁵². Cette composition musicale apparen-

50. Paschal, "Souvenirs", Le Monde illustré, vol. XIII, no 650, Samedi 17 octobre 1896, p. 389.

51. Gabriel Clo, "La chanson du vent", Le Monde illustré, vol. XIV, no 721, Samedi 26 février 1898, p. 695.

52. Ibid. p. 695.

te "La chanson du vent" au poème en prose, mais son but moral et didactique l'éloigne des fins strictement poétiques qui caractérisent le genre. Il faut admettre cependant que l'exigence de gratuité apparaît bien secondaire aux auteurs de poèmes en prose du XIX^e siècle.

En revanche, les procédés lyriques, tels le refrain, les répétitions, les exclamations, les interrogations et une certaine hyperbolisation de l'image romantique traditionnelle reliée au paysage état d'âme semblent définir le poème en prose en cette fin de siècle. Pour s'en convaincre, il suffit d'ouvrir Le Monde illustré du 30 avril 1898 et de lire les différents textes consacrés à l'arrivée du printemps: "Ave Maria" de Naude, "Le printemps" d'Ezrée et "Aux pieds de Marie" d'Albert Lozeau. Divisés en courts alinéas, ils ont l'apparence extérieure de poèmes en prose. Mais ces compositions littéraires sur le thème de la nature et de la Vierge Marie sont tellement chargées d'images et d'effusions sentimentales que l'intensité poétique en souffre beaucoup. Encore une fois, seul l'abus de certains procédés lyriques, l'exclamation, l'interrogation et le retour des mêmes formules, traduit une volonté de créer des poèmes. Aussi, quand le poème en prose ne pèche pas par excès de lyrisme, il s'éloigne du poétique en introduisant un déroulement narratif qui le rapproche du récit. C'est le cas notamment du texte d'Albert Lozeau, que les éléments temporels et spatiaux invitent à lire autrement que comme un poème:

Durant le mois de mai, le plus beau mois de l'année,
mois de la Vierge Marie, tous les soirs on voit (...)

Là, pieusement on s'agenouille (...)

Ici, c'est une mère qui conjure à la Vierge clémentine,
de veiller sur sa famille affligée (...) Là c'est un
père qui supplie (...)

Plus loin, c'est un enfant qui, dans quelques jours,
s'approchera de la Table Sainte (...)

Puis quand tous ont épanché leurs peines (...)
tous se retirent, le cœur soulagé, l'âme en
paix.⁵³

De 1900 à 1901, le poème en prose refait surface
dans Le Monde illustré, mais sous la plume d'auteurs étran-
gers. On propose en effet quelques textes sous la rubrique
"Petit poème en prose": "L'épervier"⁵⁴ de Jules Renard, le
6 janvier 1900; le 2 juin 1900, "Le feu"⁵⁵ de Maurice
Rollinat, auteur français qui a participé activement au
mouvement décadent autour de 1880-1890; le 19 janvier 1901,
"Frisson d'hiver"⁵⁶ de Stéphane Mallarmé; et enfin, "Le
moineau"⁵⁷ de Ivan Tourguenef (sic), le 23 février 1901.
Prêter à des textes aussi différents l'étiquette de "petit

53. Albert Lozeau, "Aux pieds de Marie", Le Monde illustré,
vol. XIV, no 730, Samedi 30 avril 1898, p. 835.

54. Jules Renard, "Petit poème en prose. L'épervier", Le
Monde illustré, vol. XVI, no 818, 6 janvier 1900, p.
581.

55. Maurice Rollina (sic), "Poème en prose. Le feu", Le Mon-
de illustré, vol. XVII, no 839, 2 juin 1900, p. 67.

56. Stéphane Mallarmé, "Petit poème en prose. Frisson d'hi-
ver", Le Monde illustré, vol. XVII, no 872, 19 janvier
1901, p. 609.

57. Ivan Tourguenef (sic), "Petit poème en prose. Le moi-
neau", Le Monde illustré, vol. XVII, no 877, 23 février
1901, p. 717.

poème en prose" indique bien la confusion qui règne autour du genre au début du 20^e siècle. Le texte de Maurice Rollinat, par exemple, est une longue description de la puissance destructive du feu, pendant que celui de Tourguenef est un court récit: en une sorte de fable illustrant le pouvoir de l'amour sur la crainte de la mort, on raconte comment un oiseau s'est précipité pour sauver son oisillon des attaques d'un chien. Ces textes d'auteurs étrangers, ajoutés à la publication d'un extrait des Scènes canadiennes d'Arthur Buies, présenté comme un "petit poème en prose", illustrent la conception qu'on se faisait du genre: sorte de fourre-tout pouvant accueillir aussi bien le récit d'une aventure édifiante et des méditations lyriques sur les valeurs humaines que des descriptions évocatrices et pittoresques de la nature:

Quel spectacle grandiose et mystérieux, en apparence que le feu dans les bois! Vous le voyez s'allumer subitement, à droite, à gauche, devant vous, sur vingt points à la fois, poussé par une force inconnue, dévorant sans merci les arbres les plus robustes, tandis que les broussailles rampantes lui échappent. (...) Là où le feu a pour ainsi dire sauté par-dessus le dôme de la forêt, pour aller au loin distribuer ses colères, apparaissent de grands arbres, secs, dénudés, solennels, impassibles comme des rangées de squelettes, sans une branche jusqu'à la mi-hauteur du tronc, et laissant tomber de leur moitié supérieure leurs feuilles mortes, une à une, lentement, par intervalles, comme les pleurs silencieux qu'on verse dans l'abandon.⁵⁸

58. Arthur Buies, "Scènes canadiennes. Le feu dans les bois", Le Monde illustré, vol. XVII, no 858, 13 octobre 1900, p. 373.

Malgré cette confusion -ou cette liberté inhérente au poème en prose?-, ces manifestations dans Le Monde illustré prouvent qu'une nouvelle forme poétique s'était introduite en poésie canadienne-française. Les auteurs n'étaient peut-être pas éveillés aux conditions particulières du genre, mais ils avaient conscience d'écrire de la poésie hors des cadres de la versification.

Seul Silvio semble avoir saisi la spécificité du poème en prose comme genre littéraire: il en publie plus d'une centaine dans Le Samedi, du 20 avril 1895 au 16 septembre 1899, et deux seulement dans Le Monde illustré, soit "Le roi boit! Vive le roi", le 11 janvier 1902 et "Hiver canadien", le 1^{er} mars de la même année. Il s'agit, et de loin, "de la plus imposante production de poèmes en prose que le Canada ait connue à l'époque"⁵⁹, comme le soutient André Renaud, à qui revient le mérite d'avoir découvert et établi le texte de ce premier recueil de poèmes en prose en littérature québécoise⁶⁰.

VI. Le plus important poète en prose du XIX^e siècle: Silvio (1895-1902)

L'oeuvre de Silvio comporte cent vingt-sept textes: 42 poèmes divers -dont 38 poèmes en prose, deux contes, "À

59. André Renaud, "Les poèmes en prose de Silvio". Thèse de maîtrise ès arts présentée à l'Université d'Ottawa, vol. I, 1960, p. 35.

60. Id., "Les poèmes en prose de Silvio. Texte établi et commenté par André Renaud". Thèse de maîtrise présentée à l'Université d'Ottawa, vol. II, 1960, 200 p. (Toutes les références aux poèmes en prose de Silvio renvoient à ce volume.)

toute vapeur" et "La fée des amours", deux poèmes fantaisistes-, 73 "Instantanés", 4 poèmes sous le titre "Portraits de femmes" et 8 poèmes versifiés⁶¹. Au total donc, cent quinze poèmes qu'André Renaud répartit en huit volets, proposant une première incursion thématique dans la poésie de Silvio: I. Solitude; II. Réalisme et soumission; III. Rêves évanouis; IV. Amour et portraits de femmes; V. Paysages féeriques; VI. Exotisme; VII. Fantaisie⁶².

Le poème en prose de Silvio représente sans aucun doute la forme la plus achevée du genre à paraître dans les revues et les journaux du XIX^e siècle. Il en rassemble à peu de chose près les principales caractéristiques: la brièveté, la présence d'un refrain, la circularité, la musicalité et, surtout, cette volonté si essentielle de composer un poème.

Tous les poèmes en prose de Silvio sont brefs: les textes qui dépassent une page se transforment rapidement en conte -c'est le cas notamment de "Feu follet" (p.49-50), de "Fantôme" (p.55-57) et, bien sûr, de "La fée des amours" (p. 80-82). Un refrain ou un terme répété au début et à la fin de la strophe ou du poème assure l'unité du texte, en le renvoyant à lui-même dans une parfaite circularité:

61. Pour plus de détails sur l'oeuvre de Silvio, voir André Renaud, op.cit., p. 43-45.

62. Ibid., p. 45-47.

Le soleil illumine de teintes de cuivre rouge
les cimes des érables.

La pénombre, qui descend lentement, estompe en
bleu les collines environnantes.

La rivière qui coule sous le pont du bois ver-
moulu, reflète un coin du ciel, près de la vieille
église en ruine dans les murs de laquelle n'errant
même plus les ombres des nuages d'encens, où les mar-
bres de l'autel ne disent qu'on y peut encore prier;
souvenir vétuste qui dégringole et qui semble marquer
la fin d'une époque.

Dans la rivière qui coule sous le pont vermoulu,
les vérons nagent follement, sans but, comme les oi-
seaux sautillent dans une cage.

La petite rivière, mignonne et roucouillante sur
son sable d'or, entre ses pauvres roseaux cependant
verts, ressemble, elle aussi à un bijou d'un siècle
oublié, à un beau bijou, précieux en son métal et en
ses pierreries, trouvé dans un vieil écrin de velours
loqueteux.

Le soleil illumine de teintes de cuivre rouge les
cimes des érables.

(XV. "Paysage du soir", p. 96)

Dans les textes un peu plus longs, Silvio va par-
fois marquer par une coupe les différentes séquences du
poème: la reprise de l'image sert alors à délimiter les mo-
ments particuliers, à resserrer la composition de l'ensemble
et empêcher ainsi le poème de verser dans la prose poétique:

La neige tombe!

A perte de vue on la voit, comblant les cre-
vasses, cachant les rochers, effaçant les routes.

Les ruisseaux sont gelés; de prestigieux fes-
tons de glace drapent --dentelles diaphanes-- les
cascatelles et les chutes.

Seuls les gigantesques sapins aux branches ho-
rizontales, aux multiples aiguilles, tachent en
noir cette hermine immaculée, détonnent dans cette
symphonie de blanc. (...)

La neige tombe!

Mais le vent s'élève --insensiblement--. Il souffle, atteint les proportions d'une bourrasque soulevant --sur son passage,-- des tourbillons de neige.

C'est le blizzard sinistre, devant lequel tout se courbe, tout s'efface, s'égalise.

(...)

C'est le blizzard sinistre.

("Hiver canadien", p.106)

L'emploi des tirets participe également d'une volonté de créer un poème. Ils fixent et encadrent des images: le plus souvent ce sont des épithètes ou des compléments déterminatifs qui sont ainsi mis en évidence, ce qui accentue le rythme de la phrase et attire l'attention sur la forme du message, deux soucis d'expressivité éminemment poétiques. Les tirets interrompent du même coup le déroulement continu de la prose, en ralentissant la lecture de manière à redonner plein pouvoir aux mots, et à leurs sonorités:

Un rayon de soleil!

(...)

Des glaçons aux formes étranges, sont attachés aux buissons, aux arbres, aux cascates et aux chutes, reflétant --prismes merveilleux-- des luminosités inconnues jusqu'alors.

De toutes parts semblent surgir de fantastiques palais, alhambranes coupoles --dentelées, ajourées-- et la forêt, jonchée à frimas, enguirlandée de stalactites, surpasse alors en éclat le plus splendide décor de féerie (sic).

Un rayon de soleil!

("Hiver canadien", p. 107)

Enfin, le rythme musical des phrases chez Silvio est accentué par la répétition presque systématique des mêmes mots ou des mêmes tournures syntaxiques à l'intérieur des strophes:

C'était le dernier soir, ce soir des adieux où chante, dans le coeur, une affreuse musique triste, poignante et sanglotante.

Sous les rameaux qu'assombrissait le soir tombant, ils se jurèrent un amour éternel.

(...)

C'était le dernier soir et, dans le baiser final et recommencé toujours, elle murmura: "Espère, je penserai à toi chaque jour, et chaque nuit, à l'illumination du ciel, nous fixerons tous deux la même étoile, et nos regards, séparés par l'océan infranchissable, se trouvant réunis, se pénétreront l'un l'autre, comme ce soir.

C'était le dernier soir et, longtemps, les amoureux candides concentrèrent tout leur être vers l'étoile qui clignotait sur la terre endormie.

Et maintenant que séparés par le destin et les cruautés de la vie, ils vivent en étrangers, ce souvenir vient hanter leurs cerveaux qui songent aux illusions perdues, aux rêves ailés de jadis, à ce dernier soir, ce soir des adieux où chante dans le coeur une affreuse musique triste, poignante et sanglotante.

("L'étoile", p. 62)

Tous ces procédés traduisent une prise de conscience de la forme du poème en prose. Dans les textes de Silvio semblent poindre deux tendances: une tendance au récit et une autre, plus constante encore, à la description. Outre les contes⁶³ qui adoptent l'apparence du poème en prose grace

63. Voir "Feu follet" (p.49), "Fantôme" (p.55) et "La fête des amours" (p.80).

au refrain, aux coupes et à une disposition en courts ali-
néas, d'autres textes moins longs offrent un déroulement
narratif semblable. L'image initiale se trouve en quelque
sorte illustrée par un récit:

Oh! les dimanches soirs, (sic) qu'ils sont
joyeux et tristes!

S'en aller dans les champs, libre du joug,
jouir de l'air, de l'eau, des bêtes et des arbres,
des mille bruits qui s'élèvent de la terre en tra-
vail, jouir de la nuit fraîche après un jour brûlant,
jouir de cette nuit verseuse de paix et de
réveries douces.

Puis revenir vers la ville éclairée,
coudoyer dans la rue la foule des ouvriers
rentrant de la campagne, sentir la tran-
quillité de leurs âmes simples, leur joie rayon-
nante et se sentir perdu, solitaire en la
foule!

(...)
Oh! les dimanches soirs, (sic) qu'ils
sont joyeux et tristes!

("Instantanés. I- Les Dimanches
soirs")

A l'image des "Croquis" de Massicotte toutefois,
la plupart des poèmes en prose de Silvio présentent plutôt
des caractéristiques descriptives. Ils accordent une atten-
tion particulière à la représentation de la nature, à ses
formes et à ses couleurs. Cet aspect pictural du poème en
prose a d'ailleurs été abondamment commenté par André Re-
naud:

Le paysage tient une place primordiale dans
l'œuvre de Silvio; tous les sens du poète,
simultanément frappés par la beauté d'une

scène, chercheront à s'extérioriser subitement; le poème servira à l'impression rapide de ces sentiments.⁶⁴

La série des "Paysages" fournit maints exemples de développement d'images à partir d'éléments de la nature. Chaque alinéa offre alors une myriade de couleurs, de sensations visuelles et olfactives qui traduisent l'enthousiasme juvénile du poète devant les beautés de la nature:

La forêt est en fête!

Les hêtres, glorieusement étalent, en une apothéose de vert tendre, leurs jeunes frondaisons et, dans les fossés, les muguet odorants foisonnent, les bleues ancolies balancent, aux légers souffles de la brise, leurs délicates corolles tournées en cornet.

Et, parmi les graminées comme nimbées de la poudre d'or de leur léger pollen, parmi les herbes lustrées et tendres se poursuivent les abeilles, les mille insectes de la forêt, les papillons aux ailes diaprées et soyeuses. Les arbres et les buissons sont peuplés de nids.

(...)

C'est le printemps! C'est le renouveau d'avril, avec, encore parfois, ses giboulées et ses rafales, ses gelées blanches mais ses chauds soleils. C'est la printanière griserie des bêtes et des plantes.

La forêt est en fête!

("Printemps" p. 101)

Il semble que, pour tromper sa profonde déception devant la banalité du quotidien, Silvio n'ait eu d'autre recours -selon André Renaud- que de chercher "dans la nature, dans le paysage féérique ou exotique, l'assouvisse-

64. André Renaud, op.cit., p. 80. (Pour l'importance des couleurs dans la poésie de Silvio, voir p. 102-104.)

ment de sa soif d'idéal, de son besoin d'infini et de renouveau⁶⁵. C'est dans ces moments de contemplation qu'il a composé ses meilleurs poèmes en prose.

Alors que dans les textes proches du récit la langue de Silvio reste très liée à la prose, dans les descriptions de la nature, les métaphores et les comparaisons ramènent la poésie au centre du poème. "Les Pâques du prisonnier" illustre ces deux penchants de la prose de Silvio. Comparons par exemple le premier alinéa, où l'emploi imagé de certains mots décrivant le paysage crée une impression poétique, et le second paragraphe, où la présence d'un narrateur et de personnages ramène une espèce de prosaïsme dans la langue:

C'était Pâques!

La nature s'était mise en beauté et le soleil souriait à la terre. Les prés paraissaient plus verts, tout émaillés qu'ils étaient de fleurs printanières; par endroit, le sol en était tout blanc comme si une couche de la neige de l'hiver passé n'était pas encore fondue! Les bosquets étaient en fleurs, eux qui paraissaient, il y a à peine quelques semaines, poudrés à frimas. Mais un zéphir léger est accouru qui a fait voler en pluie odorante et parfumée les pétales des fleurs doucement rosées, pendant que les marguerites ondu-laient dans la verdure, comme la vague qui vient mourir sur un rivage de sable fin. C'était Pâques!

C'était Pâques!

J'entendais tous les bruits de la rue en rumeur et en fête. Les gamins habillés de neuf, tout droits et tout raides le long des portes, attendaient, sérieux et sages, la main de leur mère! C'est pour beaucoup, la première culotte promise depuis long-

65. Ibid., p. 76-77.

temps, et, la première culotte, c'est comme pour l'oiseau, la première sortie du nid. Les ailes sont assez fortes et l'enfant est devenu un petit homme. C'est le commencement de la vie, c'est le départ pour l'existence.

C'était Pâques!

("Les Pâques d'un prisonnier", p.11)

Ce va-et-vient entre la prose et la poésie rappelle une des difficultés inhérentes au poème en prose, manifeste chez tous les auteurs du genre au XIX^e siècle: la quasi-impossibilité d'échapper à la propension naturelle de la langue pour la prose.

Par ailleurs, le style parfois décadent de certains poèmes en prose de Silvio, caractérisé par de longues phrases, un vocabulaire recherché et une abondance de néologismes, n'est pas sans faire songer aux tentatives de Massicotte et à cette espèce de climat névrotique et désespéré très fin de siècle:

Dans le morbide décor des automnales fêtes,
au susurrement des nerveux violons qu'accompagnent
les flûtes attendries de la brise, tandis que
flotte en la pourpre auréolée d'or des couchants
qui s'apaisent, la musique de spleenitiques a-
mours, a passé, déchirant la gaze des crépuscules,
la Dame hautaine, aux yeux noyés et languides. Avec
sa beauté troublante, son attirante grâce de névro-
sée, ses lèvres sanglantes de mûre grenade.

C'est ma muse!

Qu'elle chante la perversité mystique et les
provocants charmes d'une morphinomane, qu'elle sym-
bolise en un tableau de mœurs --sur le vif-- l'effroi
plutôt que la honte de la femme prise à l'éternelle-
ment tendu piège cupidonnesque, où qu'elle me dise
avec quel art, tendre ainsi qu'une caresse, les lan-
gueurs des serpentines danses, sans se lasser, à moi
fervent de la forme, peuplant mes yeux des exquis-
visions délicatement lyriques, d'une infiniment idéis-
te symphonie de teintes.

C'est ma muse!

N'est-ce point par elle, ma muse à la beauté troublante, que du bois nébuleux du Rêve monte déjà la métallique fanfare des riantes gloires, sous le doux sourire des extasiées constellations, dans le morbide décor des automnales fêtes.

("Muse décadente", p.7)

C'est donc surtout par sa forme plutôt que par ses images ou ses thèmes, que le poème en prose de Silvio se singularise. Une forme savamment ciselée, où la volonté de créer un poème ne se démentit jamais. Avec Silvio, le poème en prose se manifeste véritablement -peut-être pour la première fois en littérature québécoise-, comme une forme poétique particulière, distincte de la prose poétique, du verset et du vers libre.

Pendant que les jeunes revues cessent tour à tour de paraître et que Le Monde illustré délaisse le poème en prose au profit des méditations lyriques en prose, Le Samedi, sous l'impulsion de Silvio, redonne vie au poème en prose entre 1895 et 1900. Cependant, l'exemple de Silvio n'a pas été suivi par beaucoup de poètes prosateurs canadiens-français. En effet, à l'exception de la production de Louis Perron, les seuls poèmes en prose reproduits dans Le Samedi sont plutôt l'oeuvre d'auteurs étrangers:

Jean Richepin signait, entre 1897 et 1898, une série de huit poèmes en prose intitulés "Instantanés parisiens". On publia ensuite deux "Instantanés parisiens" de Jean Lorrain, ancien directeur à la revue française Le Décadent. André Theuriot publiait deux poèmes en prose portant le même titre et Montillot en signait un. Léon Barré et Pierre Loti ont donné deux instantanés, publiés respectivement,

en mars et en septembre 1878. Quant à Louis Perron, rédacteur du Samedi, il publiait lui-même des poèmes en prose fantaisistes. ⁶⁵

C'est donc dire que le poème en prose connaissait peut-être, à la fin du siècle, une faveur particulière dans les milieux français, et pénétrait lentement dans la presse québécoise⁶⁶. Mais, en réalité, à part quelques essais de poésie en prose décadente d'Edouard-Z. Massicotte et l'oeuvre de Silvio, auteur dont on ne connaît ni l'identité, ni l'origine, les poètes québécois du XIX^e siècle ont systématiquement ignoré le poème en prose, au profit d'un genre plus traditionnel et plus canonique, la poésie versifiée.

* * *

Si le poème en prose ne figure dans aucun recueil de poésies au XIX^e siècle, sa présence se fait toutefois sentir dans les journaux et les revues, à partir de 1885. Des versets de Charles Lévesque consacrés à Dieu, à sa femme et à son enfant, aux paysages et instantanés de Silvio, le poème en prose adopte des tons et des styles variés qui reflètent, dès ses premières manifestations, la grande liberté du genre. Malgré cette liberté, certains procédés d'écriture et certains thèmes reviennent, d'un texte et d'un auteur à l'autre, et permettent déjà de parler de constantes de cette forme poétique.

65. Ibid., p. 35.

66. Voir la publication de 1900 à 1902 des poèmes en prose d'auteurs étrangers dans Le Monde illustré.

Au plan formel, le poème en prose semble caractérisé par une volonté musicale évidente, marquée par la répétition des mêmes mots ou des mêmes formules syntaxiques, le retour à la fin du poème de l'image initiale, l'emploi fréquent de l'anaphore ou d'un refrain. Le style est déterminé par le lyrisme d'une prose aux cadences régulières et l'accumulation de tours exclamatifs ou interrogatifs propres à exprimer des états d'âme et des élans du cœur.

La nature est le sujet de prédilection des poètes prosateurs de la fin du siècle. Elle fournit tous les éléments et toutes les couleurs nécessaires à la description poétique et elle offre des analogies avec les sentiments humains qui ne sont pas sans rappeler la technique du paysage état d'âme, chère aux romantiques. Les textes de Pierre Bédard et de Silvio, entre autres, illustrent cette manière.

Le thème de l'amour est également fort populaire. Il est étroitement rattaché aux éléments de la nature, qui lui servent d'atmosphère. La femme occupe une place privilégiée dans le poème en prose. Elle est le plus souvent représentée sous les traits d'une jeune fille séduisante et coquette qui attire d'abord, et déçoit ensuite. L'amour est alors source de souffrance et de désillusion. Mathias Fillion et Edouard-Z. Massicotte ont popularisé cette conception dans leurs textes de 1890 à 1894, années où le poème en prose connaît ses premières véritables manifestations dans Le Monde illustré et les petites revues telles Le Glaneur, Le Recueil littéraire des jeunes, Le Glaneur de Lévis et L'Echo des jeu-

nes.

Il est intéressant de constater que l'apparition du poème en prose coïncide avec une espèce de réveil chez les jeunes littérateurs de l'époque, réveil qui se traduit par une révolte destinée à renouveler les formes d'expression poétique. Est-ce à dire que le poème en prose a besoin d'un tel climat de contestation, de renouveau et de liberté pour se manifester? Que les jeunes, avec à leur tête Massicotte, le premier à oser intituler ses essais poétiques "petits poèmes en prose", se rangent et délaissent le genre après avoir essuyé les virulentes attaques d'Arthur Buies⁶⁷, d'Adjutor Rivard⁶⁸ et de Narcisse Dégagné⁶⁹, entre autres, est éloquent en soi! De 1895 à 1899, après la disparition des jeunes revues, Le Monde illustré ne proposera plus que des méditations ou des descriptions poétiques en prose qui s'éloignent de la forme du poème en prose.

Seul Silvio donnera une nouvelle impulsion au genre en publiant une centaine de poèmes en prose dans Le Samedi entre 1895 et 1901. Avec cet auteur, le poème en prose se distingue nettement de la prose poétique, moyen d'expression avec lequel il est aisément confondu par les poètes prosateurs du XIX^e siècle. Par ses coupes, ses

67. Arthur Buies, op.cit., p. 61-76.

68. Denis Ruthban (pseudonyme d'Adjutor Rivard), "Causerie littéraire. Un décadent canadien", La Croix de Montréal, vol. 1, no 4, 9 juin 1893, p. 14-15.

69. Abner (pseudonyme de l'abbé Narcisse Dégagné), "Fantaisie littéraire. Le poète", L'Oiseau-mouche, Petit Séminaire de Chicoutimi, vol. 1, no 3, 28 janvier 1893, p. 12-13.

refrains, sa composition circulaire, sa brièveté et ses images, le poème en prose de Silvio atteint une spécificité formelle. La poésie n'est plus seulement liée à des thèmes ou à des états d'âme.



L'exemple de Silvio ne sera cependant pas suivi par ses successeurs, puisque son oeuvre est restée, à toutes fins pratiques, inconnue jusqu'à sa mise à jour par André Renaud en 1960. Ses poèmes en prose permettent toutefois de parler de la naissance du genre en poésie québécoise, à la fin du XIX^e siècle, même si ses manifestations furent tout aussi éphémères que fulgurantes. L'espèce de mystère que Silvio a voulu préserver autour de sa vie et de son oeuvre convient d'ailleurs parfaitement à la marginalité qui, d'une certaine manière, définit le poème en prose.

Chapitre 2: 1900-1933

Le poème en prose: une conception de la poésie?

Disséminé dans les pages littéraires du Monde illustré, popularisé par de jeunes auteurs dont les écrits sont fustigés par la critique, adopté par un auteur inconnu dont l'oeuvre restera dans l'ombre jusqu'en 1960, le poème en prose aura connu des débuts pour le moins difficiles. Ses premières manifestations révèlent toutefois deux constantes qui marqueront son évolution en littérature québécoise: soit sa tendance à se situer en marge des mouvements littéraires et son lien étroit avec un désir de renouveau.

Au tournant du siècle, très peu d'auteurs s'intéressent au poème en prose, hormis Gaston de Montigny, poète ignoré et isolé s'il en fût, et Louis-Joseph Doucet, pour qui le poème en prose n'aura été qu'une façon comme une autre de parler de lui. A partir de 1920, dans la foulée du vers libre, le poème en prose s'inscrira à nouveau dans une tentative de renouvellement de l'expression et de la forme poétiques.

Jean-Aubert Loranger, Hélène Charbonneau et Marcel Dugas vont accorder une place privilégiée à la poésie en prose. Même s'ils n'adoptent pas toujours la forme de poèmes, leurs textes introduiront des thèmes, des sujets et des styles qui traduiront une nouvelle conception de la poésie.

1. Gaston de Montigny

En publiant en 1951 Etoffes du pays¹, Louvigny de Montigny tire de l'ombre l'ensemble de l'oeuvre de son frère Gaston, jusque-là inédite ou éparse dans les journaux. Il explique dans la préface comment il a colligé ces textes de nature différente, qu'il a classés sous diverses rubriques allant du discours politique au poème. C'est ainsi qu'il regroupe un certain nombre d'entre eux, pour la plupart écrits entre 1898 et 1910, sous le vocable de "poèmes en prose". Or, en les lisant, on s'aperçoit très vite que ces présumés poèmes en prose sont en fait des légendes et des récits allégoriques, alors que les textes réunis dans la section "Miniatures", par exemple, correspondent davantage, par leur brièveté et leur densité, à la conception traditionnelle de cette forme poétique. Cette confusion est symptomatique de la grande liberté qui caractérise le poème en prose, considéré encore en 1951, dans l'esprit de plusieurs, comme un genre "fourre-tout" qui semble admettre tout texte, le plus souvent descriptif, pourvu qu'il manifeste une volonté poétique ou musicale, soit dans sa composition, soit dans le rythme des phrases, ou encore, tout simplement, dans quelques belles images. En cherchant dans Etoffes du pays les motifs qui ont poussé Louvigny de Montigny à qualifier certains textes de "poèmes en prose", on

1. Gaston de Montigny, Etoffes du pays, Montréal, Editions Beauchemin, 1951, 416 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

comprendra peut-être mieux cette conception particulière du genre.

Les deux premiers textes de la section "Poèmes en prose", "La Feuille d'Erable", "Et le castor", sont d'emblée présentés comme "légendes" par l'auteur lui-même: "Après avoir lu ma petite légende de la Feuille d'Erable... (p.38)". D'autre part, ces deux "poèmes en prose" comportent toutes les marques du récit: emploi du passé simple, de mots charnières caractérisant un déroulement linéaire et chronologique, de notations temporelles telles "puis... un jour", "en ce temps-là", "et depuis cette époque"; présence d'une situation initiale et finale entre lesquelles le héros franchit divers obstacles comme dans les contes analysés par Propp. Ces caractéristiques sont toutes d'ordre narratif et manifestent beaucoup plus une volonté de raconter une histoire -celle de l'origine des emblèmes du Canada- que de construire un poème. Il y a bien dans ces légendes certains éléments poétiques: leur facture allégorique -signification symbolique des emblèmes-, la présence de symboles -la majuscule à Arbre par exemple-, la description du paysage et l'emploi répété d'épithètes qui proposent un univers imaginaire et fantastique. Par contre, les dialogues et les fréquentes interventions du narrateur confirment qu'il s'agit bien de récits, de fables et non de poèmes.

C'est ici qu'apparaît la distinction entre la forme du "poème en prose" et la notion de "poésie". Alors

que la poésie, conçue comme un ton, une atmosphère, peut se retrouver, à divers degrés, dans presque toutes les sortes de textes -contes, romans, mémoires, journaux intimes, portraits, descriptions, légendes-, le poème en prose n'est ni un effet, ni une intention, mais bien un genre qui adopte une forme particulière ayant ses lois constitutives. La confusion entre les deux explique bien des choix de Louvigny de Montigny, qui semble avoir vu, à juste titre d'ailleurs, dans le procédé de la répétition une des caractéristiques fondamentales du poème en prose.

Dans "Les moineaux", "Humeurs vernaies", "C'est drôle mais" et "La vieille horloge", la répétition de la même formule en tête et à la finale de quelques paragraphes souligne en effet une volonté rythmique, mais sans plus. Parfois elle va accentuer l'aspect ludique ou fantaisiste de l'ensemble en imitant le ton du passage: c'est le cas en particulier de "La vieille horloge" (p.75), où le Tic-tac répété entre chaque groupe de mots mime le mouvement de la pendule. Ailleurs, l'anaphore marque le caractère musical du texte comme l'"Ave Maria" de la fin des "Moineaux" (p.52-53), la question "Pourquoi?" dans le fragment "Penses-tu petit frère?" (p.48-49), la conjonction "Quand" dans "C'est drôle mais" (p.72) ou "Et" dans "La Fiancée des neiges" (p.79). Cependant il s'agit moins d'une forme poétique que ludique. Car, à part quelques métaphores, il n'y a rien dans ces tableaux, ces descriptions et ces légendes qui en fasse de véritables poèmes au sens de constructions ar-

tistiques, autonomes et gratuites. La volonté rythmique perceptible dans l'énumération des mêmes groupes syntaxiques ainsi que dans la répétition s'inscrit plutôt dans une trame narrative et des cadres spatio-temporels propres au récit. Les légendes "La Feuille d'Erable" et "La Fiancée des neiges" qui ouvrent et ferment la section "Poèmes en prose" illustrent fort bien cette intrusion du poétique dans le narratif, de même que ce passage de "Feuille de Noël":

Mais devait advenir ce qui devait advenir; si bien qu'un soir, la pauvre feuille d'érable à son tour disparut et s'en fut, tout empourprée, toute frêle et toute d'or, toute lumineuse et toute morte, en un tourbillonnement suprême.

Et ce fut un étrange périple où passèrent pelemêle les océans de neige et les océans d'azur, les continents et les nuits, les aurores et les déserts, les collines et les abîmes, les ormillés et les bruyères, les bosquets et les ruisseaux, les javeaux et les ravins, les granits et les sables roux, les plages et les jungles: cependant que, tout empourprée, toute frêle et toute d'or, l'humble feuille passait, avec la bise qui chante sans savoir combien triste est ce qu'elle chante.

Et l'étrange périple...

("Feuille de Noël", p. 70)

Par contre, ce sont les courts tableaux, instantanés ou scènes champêtres, regroupés sous le titre "Miniatures" (p.237-259), qui, grâce à leur unité et à leur brièveté surtout, s'apparentent le plus au poème en prose. Au plan de la composition, ces "miniatures" -comme d'ailleurs plusieurs des légendes- sont principalement caractérisées par la répétition. Mais cette fois, elle s'exerce dans un espace plus concentré: répétition à l'initiale et à la fina-

le de la même image - "La douleur" (p.239), "En regardant pousser l'herbe" (p. 240), "L'épinette" (p.247), "C'est le printemps" (p.258-259) - ; répétition d'un même mot tout au long du texte - "Roseurs" (p.242), "Le copeau" (p.243), "La rose" (p.248), "La cloche" (p.256-257); ou enfin, répétition des mêmes formules syntaxiques - "L'arbre qui tombe" (p.241), "L'épinette" (p.247), "La rose" (p.248) -. Ce procédé qui revêt encore parfois un aspect ludique (en particulier, dans "L'arbre qui tombe" et "Roseurs") répond à une ~~structure plus~~ concentrique que linéaire, caractéristique du poème en prose.

Le "Je" est omniprésent dans ces courts textes où il agit comme un témoin, un observateur qui impose un ton à l'ensemble; par exemple le ton ironique, quasi dérisoire, de "La douleur" (p.239) ou au contraire, le ton lyrique de "Le copeau" (p.243). Certains poèmes versent malgré tout dans le récit: c'est le cas de "La biche" (p. 245-246), de "La négresse" (p.249) et de la "Maison désertée" (p.254-255), où l'alternance de l'imparfait et du passé simple ainsi que le déroulement spatio-temporel bien délimité par un début et une fin surdéterminent la structure narrative du texte. Enfin, d'autres sont parsemés d'images un peu gauches et de répétitions trop lourdes qui rompent le charme du poème:

Elle était enguirlandée d'un chape oriental et dans son regard flétri subsistait encore quelque chose des ciels orientaux. (...)

(...)

Elle devait demeurer quelque part dans un de ces lieux innommables où s'efforcent quand même de vivre des êtres qui veulent vivre...

("La femme aux poissons", p.244)

Les poèmes en prose les mieux réussis d'Etoffes du pays sont les paysages auxquels Gaston de Montigny prête une dimension symbolique en représentant les rapports entre l'homme et la nature. Ces poèmes rappellent d'ailleurs, à une décennie d'intervalle, les instantanés de Silvio: "En regardant pousser l'herbe", "Le copeau", "L'épinette", "La rose", "La cloche" et "C'est le printemps" sont les principaux:

Je t'ai vu jaillir d'un coup de hache et retomber sur le bord du ruisseau qui chante et resplendit. Le soleil levant mettait des reflets de topaze et de rubis sur le velouté de ta coupure.

Et moi qui ne suis aussi qu'un copeau, un copeau de l'humanité, j'ai pensé que de te voir, copeau de bois, j'aurais quelque chose à te demander:

D'abord as-tu vibré lorsque nos aïeux passaient sous la ramure de ton arbre? As-tu vu les lourdes batailles qui se battaient sur la mousse que son ombre brunissait?... Peut-être as-tu vu les amours de l'Indien s'égrener en mots de douceur sous l'érable dont tu es le copeau.

Et de te voir, copeau perdu sur le bord du ruisseau qui chante, j'ai voulu te dire l'adieu de celui qui t'a vu tomber.

("Le copeau", p.243)

En nommant "poèmes en prose" des textes longs (entre 3 et 10 pages) tels des légendes, des fables, des contes, des tableaux ou des descriptions aux formes musicales, Louvigny de Montigny manifestait la grande liberté du genre tout en révélant une conception de la poésie. C'était en

fait admettre que la poésie est beaucoup plus affaire de rythme que de règles extérieures de versification et qu'elle peut à juste titre se retrouver dans la prose. Cependant il maintenait du même coup la confusion entre "poésie" et "poème en prose", alors que plusieurs textes d'Etoffes du pays, regroupés sous le vocable significatif de "Miniatures", révélaient par leur concentration et leur resserrement les caractéristiques spécifiques au genre. Qu'il ait été conscient ou non de composer d'authentiques poèmes en prose, Gaston de Montigny en a fourni, dès le début du siècle, d'heureux exemples. Et toute son oeuvre tend à prouver que la brièveté est une qualité essentielle à cette forme poétique.

II. Louis-Joseph Doucet

Cette condition fait défaut aux écrits de Louis-Joseph Doucet qui, dès 1911, s'est intéressé au poème en prose, intitulant ainsi quatre textes de Contes du Vieux temps. En 1916, il donnera d'ailleurs à son recueil Au bord de la clairière le sous-titre Petits poèmes en prose et autres, ce qui atteste, contrairement à Gaston de Montigny, une intention claire de donner à la prose forme de poème. Toutefois, cette volonté est vite masquée par une prolifération d'images de la nature qui se succèdent et se juxtaposent au fil des phrases. Ce sont des tableaux, des paysages au caractère parfois narratif, le plus souvent lyrique, qui ressemblent sensiblement aux descriptions chez Zola:

La paix du soir envahissait les champs et les bois
et dans l'assoupissement lointain des ondes, la lune
sortait, trempant le bas de son masque rouge au bord
de l'horizon. ²

Doucet utilise à profusion ces notations
descriptives qui exaltent la nature et l'âme humaine. Le
procédé, qui caractérise une bonne partie de la littérature
du terroir à l'époque, envahit son poème en prose à tel
point qu'il semble en constituer l'unique composante. Le
ton est celui du contemplateur, du philosophe qui glorifie
les réalités spirituelles, prêtant volontiers aux textes un
caractère lyrique et parfois litanique:

Astres qui scintillez plus loin que l'immensité
bleue et qui saluez le mirage incompris des ondes
terrestres, quelle que soit votre fuite et votre
destinée, caressez, caressez le front qui mendie
votre lumière, ô source de pensées, ô marche-pied
des dieux, souvenez-vous qu'il faut une nourriture
aux plus petites âmes.

("Nocturne", dans Contes du
Vieux temps, p. 94)

Ombres, bonnes ombres de nuit, vous serez mes sœurs
quand mon existence matérielle aura passé!

Ombres qui planez sur la terre n'êtes-vous que l'ab-
sence de lumière? Ombres vous êtes quelque chose,
puisque vous existez, puisque le monde parle de vous.
(...)

Ombres mystérieuses, vous êtes quelque chose. ²

Ecrites dans une prose rythmée, ces effusions pré-

2. Louis-Joseph Doucet, "Nocturne. Petit poème en prose",
dans Contes du Vieux temps. Ça et là, Montréal, J.G. Yon
éditeur, 1911, p. 94. (Toutes les citations tirées de
ce recueil renvoient à cette édition.)
3. Id., "Soir qui fuit. (Petit poème (sic) en prose)", dans
Au bord de la clairière. Petits poèmes en prose et au-
tres, Québec, L'auteur éditeur, 1916, p. 28. (Toutes
les citations tirées de ce recueil renvoient à cette
édition.)

sentent des caractères musicaux soulignés par la répétition et l'anaphore. Les éléments poétiques qui inscrivent une volonté artistique au coeur de la prose, ne suffisent cependant pas à créer un poème. Le texte intitulé "Petit poème en prose" dans Au bord de la clairière procède ainsi depuis l'oeil d'un narrateur qui est extérieur au paysage décrit, d'où les précisions de lieu telles "C'est ici l'aurore du bois... [sic] Voilà la herse... Plus loin... Voici l'aurore du bois [sic] ... (p.89-90)" qui assurent un déroulement d'ordre narratif, étranger au poème. De même le didactisme de la prose trahit la gratuité du poème en prose:

Allez, joyeux voliers, frères des colombes de l'Arche, mêlez votre gaieté à l'harmonie du paysage de cette campagne douce et fleurie, mais chassez de vos cerveaux d'oiseaux la chimère des lointaines recherches, vers les portes des aurores, où brûle l'encens bleu de l'orient vermeil et plein d'espoir, de l'orient des mages cherché par le pigeon courageux dont parle le simple et bon Jean de la Fontaine.

("Petit poème en prose", dans
Au bord de la clairière, p. 90.)

Entre 1924 et 1927, le très prolifique Doucet répète la même formule dans quatre recueils où figurent des poèmes en prose dont les dimensions dépassent parfois trois pages. C'est le cas de "La savane" qui porte le sous-titre de "Petit poème en prose" dans Au fil de l'heure du gai savoir. Dédié à Damase Potvin, ce texte paraît tenir da-

4. Id., "La savane. Petit poème en prose", dans Au fil de l'heure du gai savoir, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1924, p. 223. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

avantage du récit descriptif que du poème en prose, qui exige plus d'unité, de densité et de concentration. Les nombreuses images répétées qui contribuent à l'exaltation lyrique de l'ensemble, de même que l'emploi anaphorique du mot "Savane", lui ont certes valu aux yeux de l'auteur le sous-titre de "poème en prose". Ce sont les mêmes critères qui lui permettent d'intituler "Petit poème en prose" le récit de rêve suivant:

Comme il song-ait tout bas, aspirant au silence solennel et qui ne venait pas, sa pensée, à la fois heureuse et triste, se tourna vers l'endroit de son rêve;

("Petit poème en prose", dans Au fil de l'heure du gai savoir, p. 227.)

Exaltations de la nature, états d'âme, contemplations, rêveries, voilà autant de sujets poétiques qui conviennent, semble-t-il, pour Doucet, au petit poème en prose, quelles que soient sa longueur et sa facture. Le thème éminemment poétique de l'amour va apparaître dans le recueil En regardant passer la vie en 1925, et va à son tour justifier l'appellation de poème en prose. Le ton de ces textes est plutôt lyrique et le "Je" s'y présente comme celui qui "chante" des refrains à la gloire de la nature et de la femme, à la fois Muse et Déesse. Au plan de la composition, la répétition des mêmes formules ainsi que l'emploi de l'apposition et de l'impératif contribuent à la création d'un rythme poétique en prose; d'autre part, la structure concentrique et le ton litanique apparentent ces textes à la forme du chant biblique:

Car tu le sais, ô muse dont le front est fait
pour les nobles pensées, tu sais que je possède
une âme chanteuse...

O chère toi, muse au regard magnétique, aux mains
qui caressent, reçois de mon âme l'hymne de mon
espérance, reçois mes vœux, reçois mon baiser
lointain ...

Ton baiser, ô muse trop longtemps inconnue, ton
baiser je le prends et je l'emporte (...) au-delà
de ma vie!

Ces vibrants hommages à la femme dépassent par
leur longueur la dimension du poème en prose, et l'intensité
des sentiments du "Je" s'efface dans la monotonie émanant
des mêmes images, des mêmes appels à la muse⁵. Ces textes
pèchent par leur lyrisme et leur grandiloquence, démontrant
ainsi que le poème en prose doit être bref pour ne pas
verser dans le verbalisme, ou pour éviter que son charme ne
soit éclipsé par un torrent d'images toutes plus re-
cherchées les unes que les autres. Mais du même coup, les
soi-disant "petits poèmes en prose" de Doucet révèlent une
conception de la poésie, comprise comme l'expression du
cœur, des sentiments intérieurs, des états d'âme, laissant
à la prose le domaine de la fiction, de la froide logique et
de la science.

Les quelques petits poèmes en prose regroupés dans
Feuilles de chêne et nénufars ne font que confirmer cette
conception, la prose n'étant qu'un moule au sein duquel la
poésie permet au "Je" d'exprimer son cœur à la déesse de

5. Id., "Petit poème en prose", dans En regardant passer la
vie. Vers et prose, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1925,
p. 84-85.

6. Voir en particulier "Petits poèmes en prose", dans En re-
gardant passer la vie, p. 97-101.

son choix, Astarté⁷ ou Athénée⁸. En 1927, dans Proloques et Pensées, les "petits poèmes en prose" poursuivent la glorification de la nature, de l'âme humaine et de la femme muse et déesse mais, comme le titre du recueil l'indique, il n'est pas rare qu'entre deux descriptions aux images somptueuses, s'intercalent des notations philosophiques et des jugements de valeur sur l'homme et le fonctionnement du monde:

(...) le monde universel comprend moins de sourires, plus d'inquiétude, absorbe moins de rayons et mêle à ses rêves plus d'ombre et moins d'espérance.⁹

L'homme est donc vainqueur du temps, puisque les jours de notre vie s'écoulent, quand sa promesse demeure.¹⁰

Les commentaires d'ordre moral ou philosophique transgressent, au même titre que le didactisme, le ca-

7. Id., "Petit poème en prose", dans Feuilles de chene et nénufars, Montréal, Maison J.G. Yon, 1926, p. 108-109:

Or c'est le soir, le vent, la pluie attristent le printemps tardif. La grande croix illuminée qui décore le Mont-Royal est à peine visible. Hier il faisait beau temps; mais qu'il fasse température regrettable ou splendide, mon cœur te suit toujours, ô déesse immortelle, chère Astartée. (p.108)

8. Id., "Petit poème grec", dans Feuilles de chene et nénufars, p. 134:

L'ennui est le partage des âmes exilées. Mon âme loin de toi, ô déesse Athénée, cotoie le désert immense du renoncement et du sacrifice.
(...)
Vers toi mes yeux mouillés se tournent...

9. Id., "Petit poème en prose. Une nuit de septembre", dans Proloques et pensées, Québec, Imprimerie Ernest Tremblay, 1927, p. 19.

10. Id., "Petit poème en prose", dans Proloques et Pensées, p.110.

ractère purement gratuit du poème en prose et relèvent plutôt par là des souvenirs, méditations ou rêveries. Mais il semble encore une fois que l'atmosphère de rêve créée par une prolifération d'images de la nature, l'évocation d'une déesse et la répétition de certaines formules au plan stylistique, justifient amplement pour Doucet le titre de "Petit poème en prose". Bien que toutes les techniques de composition et de structure soient celles du récit, comme par exemple dans "J'ai rêvé que deux âmes s'étaient libérées...", la création d'un paysage irréel où le songe se mêle aux éléments de la nature et aux sentiments de l'âme suffit pour parler de "poème en prose". Enfin, au plan de l'expression, Louis-Joseph Doucet se laisse aller le plus souvent à l'effusion lyrique dans une prose poétique interminable, dont la coulée est contraire à la densité du poème en prose:

Je ne pardonne pas, mais je t'embrasse! Je ne t'aimerai plus, mais je t'adore, ô toi, splendide étoile abolie dans ton reniement et ton

11. Id., "Petit poème en prose", dans Prologues et pensées, p.129-130:

J'ai rêvé que deux âmes s'étaient libérées de leurs liens terrestres et charnels. Nous nous élevions vers des cimes inconnus et paisibles interposant entre nous et nos anciens chemins d'inquiétudes et de misères l'espace sans bornes, remplis de repos et de silence. (...)

Nous cherchions un nid et bientôt, nous atteignîmes la voie d'où il neige, sans froidure, ni vent...

Cet extrait illustre bien notre propos en présentant des éléments propres au récit: introduction du narrateur, déroulement de l'action vécue par un nous, emploi de l'imparfait et du passé simple, transformation de l'anecdote, changement accompli du début à la fin.

parjure! Je te chasse de mon être à jamais, mais le soir aux sons émus de ma prière j'évoquerai ton image: avant ma dernière heure et mon dernier soupir, je t'appellerai tout bas (...)

("Petit poème en prose. Les adieux", dans Prologues et pensées, p. 135)

Même en réduisant la poésie à son aspect lyrique, l'on ne peut nier que le caractère linéaire et narratif de ce paragraphe, ajouté au ton emphatique de la prose, par ailleurs très rythmée, convient mal à la construction d'un poème. On peut en conclure que le poème en prose pour Louis-Joseph Doucet est moins une affaire de composition, de structure, d'organisation en vue d'aboutir à un objet artistique, à une forme autonome, qu'une sorte de moule, de "coffret", où s'entassent pêle-mêle ses rêves, méditations, souvenirs et sentiments amoureux¹². La liberté qu'il lui accorde ainsi trahit la spécificité même du genre. Le poème

12. Les deux "Petits poèmes sauvages" publiés à la fin de Prologues et pensées témoignent littéralement de cette conception:

Petit poème, écoute ma pensée et transmets, vers l'aube de tous mes espoirs, l'expression de ma vie incomprise et solitaire.
Petit poème, souviens-toi de mes pèlerinages aux champs de mes amours inoubliables et persistantes.
(...)

Petit poème, deviens (sic) l'inscription de mes vœux exprimés par une âme invalide, mais ardente toujours...

(p. 143-144)

Petit poème d'amour et de bonté, tu me rendras toujours, je le sais bien, qu'une faible part de ma vie que je consacre au doux souvenir d'un passé caressant et sincère.

(p. 154)

en prose (de Doucet emprunte à tant de formes et de discours littéraires qu'ils en viennent à masquer sa propre originalité. A force de ressembler à tout, on ne ressemble plus à rien et on perd son propre visage.

D'un autre point de vue, la confusion des genres qui apparente le poème en prose tantôt au récit de rêve, tantôt aux belles descriptions, tantôt aux méditations et aux souvenirs, ne révèle-t-elle pas justement une conception du poème en prose qui profite de la liberté du genre pour condenser toutes les formes d'expression du moi, pourvu qu'on y retrouve quelques belles métaphores dans une effusion verbale. L'oeuvre de Louis-Joseph Doucet - le poète semble avoir eu une affection particulière pour le "petit poème en prose", qui figure dans sept de ses vingt recueils entre 1911 et 1933 - illustre à merveille cette conception.

III. Jean-Aubert Loranger

Si Louis-Joseph Doucet appartient indéniablement à l'Ecole du Terroir, Jean-Aubert Loranger figure plutôt dès 1918 parmi les membres du Nigog, dont il partage sur l'art les idées non conformistes. En publiant en 1920, Les Atmosphères, recueil contenant un récit poétique, des poèmes en prose et un conte, et en 1922, Foèmes, composé de vers libres, il affirmait résolument des tendances nouvelles en

poésie. Cette originalité¹³, qui incita la plupart des critiques à le ranger aux côtés de Saint-Denys Garneau et d'Alain Grandbois parmi les précurseurs de la poésie moderne au Québec, le situa non seulement en marge des écrivains régionalistes mais également des "exotistes", qui de 1910 à 1930 environ, se livrèrent une lutte farouche dans divers journaux sur la conception de l'art et de la littérature.

Même s'il se joint en 1920 à l'Ecole littéraire de Montréal et si, assez paradoxalement, ses quelques prises de position le rapprochèrent du groupe des "artistes", son indépendance, qui transparaît dans la forme et les thèmes de sa poésie, le place plutôt en compagnie d'un Nelligan que d'un Paul Morin

13. Comme le signale Bernadette Guilmette, cet aspect moderne fut perçu par la critique dès la publication des Atmosphères et recueillit à la fois des éloges et des reproches:

On le constate aisément, c'était la nouveauté chez Loranger qui suscitait l'irritation, comme autrefois l'indifférence et la moquerie à l'endroit de Nelligan.

(Bernadette Guilmette, "Jean-Aubert Loranger. Œuvre poétique. Edition établie, annotée et présentée par Bernadette Guilmette". Thèse de doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1981, p.160.)

"C'est donc l'audace vis-à-vis la modernité qu'on loue chez ce poète." (Ibid., p. 164)

Ces contradictions dans l'éloge, articulées autour de la "nouveauté" et de "l'imitation" n'étaient sans doute qu'apparentes. Les critiques les plus perspicaces insistaient sur "l'audace" faute de ne pouvoir mieux définir les tendances nouvelles d'un jeune poète. Quant à ceux qui marquaient leur réprobation, c'était surtout par parti-pris personnel ou par souci de préserver une grise orthodoxie.

(Ibid., p. 166)

ou d'un René Chopin. A la limite, et en partie grâce à l'emploi du poème en prose et de la prose poétique et à une forte propension vers l'ailleurs, on pourrait le rapprocher d'un Marcel Dugas, le dandysme, l'exotisme et surtout la grandiloquence et l'affectation en moins..

Quoi qu'il en soit, la dizaine de poèmes en prose qu'il a laissés occupent une place importante dans l'histoire du genre en littérature québécoise. Dans quelle mesure le poème en prose, genre moderne de poésie, ne répondrait-il pas justement à cette libération et à cette forme d'émancipation qui ont caractérisé l'activité littéraire de Jean-Arbert Loranger?

Le recueil Les Atmosphères s'ouvre sur un récit poétique en prose intitulé "Le passeur" dont les dix sections décrivent les diverses épreuves qui amènent un passeur, à qui l'on fait subitement prendre conscience de sa vieillesse, à sentir peu à peu le ravage des ans sur son corps et à abandonner sa chaloupe pour laisser sa place à un autre. Voilà l'anecdote proprement dite qui met en évidence le côté narratif du texte. Mais au-delà de l'anecdote, il y a une composition, un rythme des phrases, un ton et des thèmes qui apparentent davantage ce "conte" au poétique. Ainsi chaque section se déroule par fragments successifs, paragraphes de six à dix lignes, ou encore un mot, une image, isolant un moment privilégié, un sentiment

en interrompant du même coup la durée, marque du récit, pour "fixer" l'espace d'un instant une vision poétique.

Dans le prologue, le cadre est présenté de façon synthétique suivant une organisation formelle des éléments sur la page blanche. Une notation succincte - "Une rivière" - propose le lieu du récit et deux descriptions parallèles, introduites par l'emploi anaphorique de "Sur la rive", viennent étayer cet espace; elles sont suivies de deux images, dont l'une compare les "poteaux télégraphiques" à de "grands rateaux" (p.27) et l'autre, "le bac du passeur" à un "morceau de route" (p.27). Il y a dans ce prologue une disposition formelle et une symétrie qui révèlent et annoncent par la même occasion un souci artistique chez l'auteur. Malgré le lien anecdotique qui relie les paragraphes les uns aux autres, chaque fragment rompt avec la linéarité narrative grâce à la répétition des mêmes formules qui produit une composition concentrique. Le passage suivant illustre bien cette sorte d'autonomie sémantique et structurelle de chaque fragment, qui fait que l'on s'attarde moins à l'histoire contée qu'à l'expressivité de telle ou telle image:

Vers le milieu du jour il vint une heure trop belle au temps, une heure tout simplement trop belle pour qu'il en puisse continuer d'être ainsi. Il se produisit quelque chose qui était un changement dans

-
14. Jean-Aubert Loranger, Les Atmosphères, suivi de Poèmes, Montréal, HMH, 1970, p. 27. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

les arbres qui se prirent de tremblotements; l'air poussa sur la côte, où les bras d'un moulin tournoyèrent lentement dans le lointain; l'air se frotta contre la rivière qui cessa subitement de mirer les rives, comme une glace qui devient embuée. Il se fit donc un changement; il fit du vent et le temps s'assombrit.

("Le passeur, p. 34")

On pourrait multiplier les exemples de ces passages où la répétition des expressions, symbole d'une obsession, surdétermine les sentiments et les sensations éprouvés par le vieillard; au lieu de simplement les nommer, Loranger choisit les formes verbales, syntaxiques et rythmiques qui les feront sentir avec le plus de force. Par exemple, à propos de la paralysie:

Cela vint lentement qui le prit par les jambes;
cela vint la chose qui monta en lui en passant
par tous ses membres, cela vint la chose qui
monta et s'arrêta à sa tête.

("Le passeur, p. 36")

et de la monotonie qui en résulte:

De l'ombre du toit de sa maison, il regardait la grève où la route s'évasait, comme exténué d'arriver de si loin; il regardait couler la rivière qui passait interminablement; il regardait la manoeuvre du nouveau passeur.

(...)

Il fut le dos malade qui refuse aux bras le muscle dont il est la racine; il fut la fissure; il fut l'attente de la mort devant tout cela qui est la vie.

("Le passeur, p. 37-38")

Malgré le souci poétique de l'expression et la volonté artistique de la composition, "Le passeur" demeure évidemment un récit ou un conte poétique, mais il préfigure, à bien des égards, les techniques et les caractères qui feront la substance même du poème en prose, dont

Jean Aubert Loranger donne une idée précise dans cinq des six textes regroupés sous le nom de "Signets", à la suite du "Passeur".

Le premier "Signet", dont le titre "Je regarde dehors par la fenêtre" annonce déjà Saint-Denis Garneau, est composé de douze vers (?) ou plutôt fragments de phrases qui ne semblent avoir des vers que la disposition graphique. Sans cela, ce poème aurait toutes les caractéristiques d'un poème en prose grâce à sa brièveté, son unité et sa densité. De fait, les cinq "Signets" suivants abandonnent cette disposition versifiée et se présentent comme de véritables poèmes en prose, où est décrite une situation quotidienne de courte durée ayant la routine, l'habitude et la monotonie comme leitmotiv principaux. Il s'agit d'"instantanés" qui ont pour fonction d'arrêter le temps, en fixant une séquence dans une forme concentrique qui se déploie et se replie sur elle-même. La répétition des mêmes images à intervalles réguliers ainsi qu'au début et à la fin du texte rendent bien l'effet de cette structure:

Les hommes qui passent emportent la rue avec eux (...)

Le tambour avance et grandit (...)

Les hommes qui passent ont tous le même pas (...)

Le tambour est toute la rue.

La rue existe.

("Signets", p.52-53)

Des gens sur un banc attendent l'heure
d'un train. (...)

Des gens sur un banc qui attendent l'heure
d'un train.

("Signets", p. 54)

Ces poèmes en prose sont composés de courtes strophes ne dépassant pas cinq lignes. Chacune représente un élément descriptif qu'il serait possible, à la rigueur, d'isoler de l'ensemble, ce qui démontre son autonomie sémantique:

La foule fait dans la rue un dessin obscur
de taches mouvantes.

("Les hommes qui passent", p. 52)

Voici décembre soudain par où se fait la fin
de l'illusion qu'il y avait en moi d'une possibilité de partir.

("Avec l'hiver soudain", p. 56)

Le port est triste de tant de départs définitifs.

("Les grandes cheminées du port", p. 57)

Mais, réinsérées dans la structure du texte, ces phrases se répercutent les unes sur les autres pour composer un tout indivisible, comme doit l'être un poème.

Chaque strophe a une composition spécifique qui s'inscrit dans un ensemble unifié et, qui plus est, semble tirer ses particularités syntaxiques et rythmiques de cet ensemble. Par exemple, le rythme saccadé, presque haché, des phrases de la seconde partie de "Les hommes qui passent" suggère la parade militaire qui y est décrite:

La rue se concentre et se retrouve, la rue marque
le pas du tambour, elle s'accorde et se pénètre.
("Les hommes qui passent", p. 52)

De même, dans "Des gens sur un banc", la longueur des phrases, la symétrie de leurs groupes rythmiques et la longueur qui en résulte sont motivées par le thème de l'attente que Loranger veut y reproduire:

Des gens sur un banc attendent l'heure d'un train.
Depuis peu que la gare s'est tue, et qu'elle s'ignore,
ils sont là, des gens qui ne se connaissent pas,
qu'un même banc tasse, dans une même attente.

("Des gens sur un banc", p. 54)

Enfin, il convient de retenir l'inspiration urbaine et le désir des grands espaces qui constituent l'essence même de ces textes. De caractère descriptif, les poèmes en prose de Jean-Aubert Loranger ne pèchent pas par grandiloquence et par excès de lyrisme, comme ceux de Louis-Joseph Doucet. Au contraire, ils adoptent un cadre étroit et une structure concentrique qui obligent à la densité de l'expression et à la synthèse de la vision. L'intensité poétique ne cède rien à l'ampleur de la phrase de prose. Par là, les poèmes en prose de Loranger sont les premiers, depuis ceux de Silvio, à révéler d'une part une connaissance pratique des techniques et des caractères de ce genre, et d'autre part, une volonté nette de différencier cette forme. Le simple fait d'isoler les poèmes en prose sous le nom de "Signets" atteste déjà la particularité et surtout la singularité de leur facture.

Après la publication de Poèmes en 1922, composé essentiellement de poèmes à vers libres, de haïkus et de ou-

tas, Jean-Aubert Loranger semble revenir aux formes du verset et du poème en prose dans un livre en préparation en 1932, intitulé Terra Nova, "recueil de versets, psaumes et chants de mort". Malheureusement, d'après un témoignage obtenu par Bernadette Guilmette (thèse, p. 211), ce manuscrit fut brûlé par sa femme. Il n'en reste que les textes reproduits dans la thèse de Mme Guilmette sous le titre de "Poèmes retrouvés".

Bien que l'auteur lui-même ait indiqué qu'il s'agissait d'un "poème en prose inédit", "Sur les rocheuses" offre une disposition typographique qui l'apparente plutôt au poème à vers libres, dont quelques-uns (vers 2, 5, 6, et 8) dépassent la longueur de la ligne pour se terminer au début de la suivante. L'unité formelle de ce poème correspond à la strophe et au vers, non à la phrase comme dans le cas d'un poème en prose. Même remarque pour "L'Ode processionnelle à Notre-Dame du Bonsecours", dont l'apparence extérieure en fait un poème à vers libres plutôt qu'un poème en prose. Loranger pratique enfin le verset dans "Nomade loin des villes" en faisant un usage plus systématique du blanc, qui permet ainsi la création de strophes à l'intérieur desquelles se déroule une phrase de prose:

15. Anthologie d'Olivier Asselin, 1933, p. 241. (Citée par Bernadette Guilmette, op.cit., p. 1204.)

16. Jean-Aubert Loranger, "Sur les Rocheuses. Poème en prose inédit", La Revue populaire, Montréal, vol. XIX, no 18, juin 1926, p. 6.

Pendant que vos danses résonnent sur les
couches du roc le plus résistant de la terre,

Je viens tremper mes lèvres dans vos sombres
ruisseaux,

Boire à l'origine des eaux, dans l'entrée de vos
cavernes.

("Nomade loin des villes", "Poèmes
retrouvés", dans Thèse, p. 523)

Dans "Veilleurs de feux", il emploie toujours le vers libre,
alors que les trois derniers poèmes retrouvés - "Sur l'étang
parmi les joncs" (Thèse, p. 525-526), "Sur l'abside de Mon-
tréal" (Thèse, p. 527-529) et "Mais au siècle prochain"
(Thèse, p. 530) - sont écrits en prose.

De facture descriptive et de ton plus ou moins
fantaisiste, "Sur l'étang parmi les joncs", que fit paraître
Berthelot Brunet dans La Nation en 1937 sous le titre "In-
cantation à la pluie", se rapproche du poème en prose, moins
par sa structure, où l'on ne sent pas une volonté nette de
construction en poème, que par le vocabulaire et les images
employés. L'évocation des grenouilles semble bien prosai-
que, mais resituée dans son décor féerique - "sur l'étang,
parmi les joncs au crépuscule" - elle devient riche en sug-
gestions. On retrouve dans ce texte les principaux motifs
de l'oeuvre de Loranger: l'eau, la barque, la terre, la
nuit. A cela s'ajoutent le personnage du pêcheur omni-
présent dans sa poésie, et celui du laboureur représenté
dans ses contes. D'autre part, plusieurs images font res-
sortir le ton poétique du texte, et leur répétition, liée
aux évocations, surdétermine son caractère lyrique.

Grenouilles de la pluie! pétilliez de partout! crépitez jusqu'à l'écho, comme une forêt peut retentir sous la sécheresse, la veille de l'incendie; crépitez ainsi de joie, comme une pluie sur nos granges désertes.

("Sur l'étang parmi les joncs",
"Poèmes retrouvés, dans Thèse,
p. 526.)

Malgré ces quelques caractéristiques qui révèlent une propension certaine à la poésie, il n'en demeure pas moins que "Sur l'étang parmi les joncs" ne peut être considéré comme un véritable poème en prose, compte tenu de son déroulement linéaire, de ses nombreuses notations descriptives et surtout, comme nous le notions plus haut, de l'absence de cette volonté essentielle de construction en poème que l'on peut sans doute attribuer à la longueur du texte. Sa nature symbolique fait davantage songer à une parabole qu'à un poème en prose.

A propos de "Sur l'abside de Montréal", paru dans Le Jour, le 31 octobre 1942, Bernadette Guilmette fait remarquer que "Loranger reprend, en entier, avec quelques variantes, l'"Ode processionnelle à Notre-Dame du Bon Secours" en donnant au poème la disposition typographique d'un texte en prose" (Thèse, p.1223-1224). Cette "mise en prose" d'un poème composé initialement de longs vers relève peut-être d'une conception de la poésie qui ne se laisse plus uniquement définir par le vers, pour s'inscrire parfois dans la prose. Le vers et la prose ne sont alors que des "espaces" où se déploie l'imagination du poète. Cette remarque appelle cependant certaines réserves, car la prose

se prête mieux que le vers aux longues explications et démonstrations qui, par la présence, entre autres, des mots de liaison, renouent avec la linéarité du langage. Cette constatation explique la nature de la plupart des variantes que Loranger a dû apporter à la version en prose: d'abord, la présentation de la statue au premier paragraphe annonce le long développement ajouté sur "une vision nouvelle de la Madone et du fleuve" (Thèse, p. 1224); puis, à la juxtaposition dans les vers succède la coordination dans la prose: "Encore que le reflux de l'automne..." (p.521) devient en prose "Bien que le reflux de la marée..." (p.528), ou "Cependant que poudroient" (p.521) devient "Lorsque poudroieront..." (p.528); enfin à la supposition et à l'imprécision des vers succèdent l'affirmation et les détails en prose: "que nos tristes cheminées cherchent en vain" (p.521) devient "que nos tristes cheminées ne gardent plus le chemin" (p.527) ou "les courants condensés par la crue" (p.521) devient "les courants contraints par la crue" (p.527). Ces variantes sont significatives car, loin d'être gratuites, elles sont dues plutôt à l'emploi de la prose et font passer le texte, de "poème", qu'il était en vers, à une "méditation" en prose... poétique.

Alors que les "Signets" s'apparentent, par leurs formes, au poème en prose, les textes regroupés dans la thèse de Bernadette Guilmette sous la rubrique "Poèmes retrouvés" n'ont ni la densité, ni l'intensité nécessaires au

genre et versent, à cause de la coulée de l'inspiration, dans la prose poétique. En revanche, "Mais au siècle prochain" prouve encore une fois que Loranger savait créer d'authentiques poèmes en prose, forme qui lui permettait de satisfaire les deux tendances de sa poésie: effort de concentration des mots autour d'une vision, d'une image ou d'une situation -comme dans les "haïkus" et les "outas" de Poèmes (1922)- et "prédilection pour les grandes images terrestres" (Thèse, p. 1214) dont voici un exemple:

Mais au siècle prochain, sur les Bancs de Terre-
Neuve, trois cents barques lambrissées des pins
de la Colombie se partageront encore l'horizon;
les chalands au rebut tireront sur leur chaîne.

("Mais au siècle prochain",
"Poèmes retrouvés", dans Thèse,
p. 530.)

Il est dommage que le manuscrit de Terra Nova ait été détruit car, selon Emile-Charles Hamel, dans un article publié dans Le Jour à la mort de Loranger, celui-ci aurait composé "une grande suite de poèmes en prose inspirés de sujets canadiens¹⁷". Ces poèmes en prose auraient peut-être révélé une conception du genre beaucoup plus exacte que celle dont nous avons supputé quelques éléments à partir des "Signets" et des "Poèmes retrouvés". On peut dire toutefois que, délaissant les sujets régionalistes, la poésie en prose de Loranger fait corps avec sa poésie versifiée en ouvrant

17. Emile-Charles Hamel, "Jean-Aubert Loranger", Le Jour, Montréal, vol. VI, no 8, 31 octobre 1942, p. 8.

le champ poétique aux grandes villes, au port de mer, sur un ailleurs qu'il présentera tantôt par les éléments naturels, en particulier l'eau, tantôt par le rêve. Ses poèmes en prose, et peut-être encore plus ses textes poétiques qui n'imposent aucune forme, aucun arrêt à l'inspiration, lui auront permis de répandre ses rêves et d'exprimer son angoisse face à un départ constamment ajourné.

IV. Hélène Charbonneau

Parmi ceux et celles qui ont participé au mouvement de renouveau qu'a connu la poésie québécoise entre 1920 et 1930, le nom d'une femme poète revient constamment, au côté de celui de Jean-Aubert Loranger:

- Il y a une première secousse vers 1910, "Epoque fertile en miracles", au moment des publications d'Albert Dreux, Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin et Alphonse Beauregard, suivie d'une autre secousse dix ans plus tard, alors que reviennent à la charge quelques poètes de la première vague, Albert Dreux, Alphonse Beauregard et Paul Morin, en compagnie de nouveaux venus, Edouard Chauvin, Léo d'Yril, Hélène Charbonneau et Jean-Aubert Loranger.¹⁸

On s'accorde généralement pour dater le premier recueil d'Hélène Charbonneau, intitulé Opales, de 1920, soit l'année de la publication des Atmosphères de Jean-Aubert Loranger¹⁹. Or l'édition que nous avons d'Opales date de 1924

18. Jacques Blais, De l'Ordre et de l'Aventure. La Poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, PUL, 1975, p. 6-7.
19. John Hare, "Bibliographie de la poésie canadienne-française des origines à 1967", dans La Poésie canadienne-française, Montréal, Fides, "Archives des lettres canadiennes, t. IV", 1969, p. 618.

et fut publiée par G. Ducharme à Montréal sous le pseudonyme de Marthe des Serres. Tous les poèmes y sont en prose à l'exception de "Les pèlerins et moi" composé de vers libres tantôt rimés, tantôt non rimés, dont la disposition apparaît d'ailleurs bien artificielle. On précise d'autre part sur la jaquette du livre qu'il s'agit d'une deuxième édition revue et augmentée. La première édition, également datée de 1924, offre quelques variantes avec la deuxième: certains titres changent, quelques poèmes sont retranchés, d'autres sont ajoutés; tout compte fait, la première édition comportait 39 poèmes, la seconde en contient 40. Selon Germaine Théorêt, qui a dressé une bio-bibliographie d'Hélène Charbonneau, Opales aurait ainsi connu quatre éditions chez G. Ducharme entre 1924 et 1925, et une édition à Paris en 1928²⁰. Bref, aucune trace ou mention d'une édition en 1920.

L'édition montréalaise comporte cinq parties annoncées respectivement par des citations d'auteurs français mises en exergue: François Coppée, Rostand, P. de Ronsard, J. Maria de Heredia. Ces poètes et leurs vers situent d'entrée de jeu le lecteur dans un contexte poétique et les thèmes proposés par ces citations annoncent et résument en même temps ceux des textes de Marthe des Serres, rassemblés sous leur autorité comme un gage de poésie. Il s'agit du premier recueil en littérature québécoise consacré entièrement aux

20. Germaine Théorêt, "Bio-bibliographie de Mlle Hélène Charbonneau", Montréal, Ecole des bibliothécaires, Université de Montréal, juillet 1938, 20 f.

poèmes en prose, si l'on excepte celui de Silvio encore inédit à cette époque et les textes de Marcel Dugas qui ne sont pas proposés d'emblée comme "poèmes". Or, Opales parut également à Paris dans la collection "Franco-canadienne" aux Editions de la France Universelle, mais cette fois sous le nom d'Hélène Charbonneau. Puisque cette édition n'est pas datée, il est difficile de déterminer si elle est antérieure ou postérieure à celle de Montréal²¹. Tout semble indiquer cependant qu'elle en serait postérieure, comme le laisse croire ce compte rendu du Canada, en date du 15 septembre 1928:

Opales petit recueil de poèmes dus à la plume de Mlle Hélène Charbonneau, chanteuse et femme de lettres, voit sa quatrième édition rééditée à Paris (...), agrémentée d'une superbe préface par l'éminente poétesse française, Mme Lucie Delarue-Mardrus.²²

Lucie Delarue-Mardrus voit "dans ses poésies, un petit charme composé d'on ne sait trop quoi; de tels vers, précise t-elle, évoquent et appellent la musique²³". Étonné d'entendre les proses d'Opales qualifiées de vers, nous tournons rapidement la page présentant la citation de François Coppée pour constater que le premier poème "Les

21. Dans le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec II, 1900-1939, Suzanne Paradis date l'édition parisienne de 1920, mais sans préciser ses sources ni s'il s'agit de l'édition en prose ou en vers. (p. 803)

22. Anonyme, "Les livres. Succès littéraire d'une femme poète canadienne", Le Canada, 15 septembre 1928, p. 4.

23. Hélène Charbonneau, Opales, Paris, France Universelle, [s.d], p. 8.

anonymes voix" est maintenant disposé en vers par les artifices de la typographie, ainsi que tous les poèmes suivants, dont les titres correspondent à ceux des poèmes en prose de 1924. Comme Jean-Aubert Loranger s'était permis de mettre en prose un poème en vers, Hélène Charbonneau proposait à Paris des poèmes en vers libres écrits d'abord en prose. De là, l'importance des considérations sur les dates de publication des recueils. S'il y avait eu une édition en 1920, il s'agirait bien d'une mise en prose des vers et non le contraire, mais tout porte à croire que tel ne fut pas le cas.

Une comparaison des deux tables des matières révèle d'abord que l'édition française ne reprend pas les débuts de citations qui déterminaient dans l'édition de 1924 un certain regroupement des poèmes. Ici, ce n'est plus qu'une longue liste de titres avec la page correspondante; pourtant les citations sont reproduites au même endroit à l'intérieur du recueil. Constatation plus lourde de conséquences cette fois: certains poèmes disparaissent de l'édition de 1928, réduisant le nombre à 33. C'est le cas de : "Les gavroches²⁴", "La vieille montagne" (p.22-23), "La toile inachevée" (p.30-31), "Chant sylvestre" (p.45), "Ne faites pas de mal aux petits enfants" (p.61), "À une amie" (p.66) et "La connaissez-vous?" (p.67). Serait-ce parce que ces textes originellement en prose se prêtaient mal à la mi-

24. Marthe des Serres, "Les gavroches", dans Opales. Petits poèmes, Montréal, G. Ducharme, 1924, p. 14-15. (Toutes les références aux poèmes en prose d'Opales renvoient à cette édition).

se en vers? Cette difficulté remettrait-elle en question leur statut de "poème"? Par ailleurs, l'édition en vers ajoute dix-sept "Nouveaux poèmes" qui semblent avoir été mieux reçus par la critique que les précédents: citant les premiers vers du poème "Le matin descend", l'abbé Charbonnier, par exemple, reproche d'abord à Mlle Charbonneau "d'introduire dans la prose des coupures dans le genre de celles-là²⁵", puis il s'empresse d'ajouter, "pour atténuer les gros reproches formulés ci-dessus, que la seconde partie d'Opales rachète les premiers égarements dus à l'inexpérience²⁶". Ce jugement est très éloquent pour notre propos puisque, rappelons-le, les "Nouveaux poèmes", qui constituent la deuxième partie d'Opales, n'ont pas d'abord été écrits en prose. C'est donc dire que la disposition en vers ne suffit pas à effacer l'espace "prose" dans lequel les premiers textes ont été conçus. D'autre part, il n'est pas étonnant que l'abbé Charbonnier préfère la nouvelle section à la précédente, puisqu'elle est entièrement composée de poèmes rimés qui respectent la versification:

La rime est pourtant un élément essentiel dans la facture du vers, malgré les prétentions émises par les écoles décadentes. Dans la première partie de son livre, Mlle Charbonneau a suivi trop docilement les poètes français tels que Francis Jammes, Jules Lafargues (sic), Han Rynes, Robert de Souza, Adolphe Retté, René Ghil et nombre d'autres qui se sont affranchis des saines traditions. ²⁷

25. Abbé F. Charbonnier, "A propos d'un livre", Le Canada français, vol. XVII, no 8, avril 1930, p. 531.

26. Ibid., p. 533.

27. Ibid., p. 531.

L'aspect moderne de l'oeuvre d'Hélène Charbonneau, manifeste ici dans l'emploi du vers libre contre lequel l'abbé Charbonnier s'insurge, fut au contraire loué par d'autres critiques avant lui, cette fois à propos des poèmes en prose:

Opales par Marthe des Serres est de la poésie en prose, une succession de poèmes doux et tendres qui s'engrènent en notes harmonieuses et ravissent parfois comme des découvertes d'âme neuve. Marthe des Serres nous donne une oeuvre bien nouvelle dans une tonalité jusqu'ici à peu près inconnue dans nos sphères littéraires. ²⁰

Comme nous l'avons vu à propos de Loranger, ces contradictions illustrent les deux tendances de la critique de l'époque: tendance au statu quo, représentée par les partisans d'une poésie qui respecte les règles de la versification; tendance au renouveau et à la modernité propagée par les fervents du vers libre et du poème en prose. Mais qu'advient-il au poème lorsqu'il passe de vers à prose? Ses qualités de poème s'en trouvent-elles affectées ou, au contraire, apparaissent-elles avec plus de nuances?

Il semble, de prime abord, que ce qui fait la faiblesse des poèmes en vers fasse la force et la richesse des poèmes en prose; c'est-à-dire que, disposés en vers libres, la plupart des poèmes sont sentis comme trop prosaïques: la disposition en vers paraît alors très arbitraire et même artificielle, en particulier lorsqu'un syntagme est coupé en

28. Claude Loufs, "Opales", La Revue moderne, vol. V, no 9, juillet 1924, p. 15.

deux ou lorsqu'une unité syntaxique est brisée par souci du rythme ou de la longueur du vers. Par contre, disposés en prose, ces textes font nettement ressortir des éléments et des techniques poétiques puisqu'ils ne cherchent pas à camoufler leur statut de prose. A partir de cette constatation, on peut affirmer assez paradoxalement que parfois les vers sont moins "poésie" que la prose, et donc que l'essence

- * Un bref examen des variantes d'un recueil à l'autre fournit des considérations intéressantes: d'abord tous les textes qui n'ont pas été reproduits en vers ont soit un caractère narratif trop évident pour être considérés comme des poèmes (c'est le cas de "Les gavroches" (p.14-15), "La toile inachevée" (p.30-31) ou "La connaissez-vous" (p. 67-68)), soit un caractère didactique trop prononcé ("Ne faites pas de mal aux petits enfants" (p.61) et "Chant sylvestre" (p.45)), soit un rapport trop étroit avec un autre genre littéraire comme la lettre "A une amie" (p.66); puis, outre que plusieurs strophes en vers sont très prosaïques:

Il est des jours où je me sens
Comme un petit musée dans le cœur:
Mon imagination si bien organisée pour l'extase,
Me poursuit
De ces tableaux devenus tout mon univers.

("Printemps", p. 46)

très souvent les images sont mieux mises en évidence par la disposition en prose que par celle en vers: la notation temporelle de "il était un jardin" (p.43; p.53); le titre de "Je veux rêver, je veux rêver" (p.51; p.63-64); dans "L'ultime volonté" (p.55; p.68), l'emploi anaphorique de "Je vous laisse" est beaucoup plus marqué en prose qu'en vers, isolé qu'il est par la marge; pour donner un dernier exemple, la disposition en prose dans "Eux autres" (p.57; p. 73) permet d'isoler les deux mots importants du poème - "Mon cœur" et "Seule", alors qu'en vers cet effet disparaît:

Mon cœur s'est élargi
Depuis que j'ai baissé la grille
Sur les amitiés qui n'ont point refusé
D'être complices de quelques couplets de chanson.

Seule, magnifiquement seule,
Je marche au petit bonheur des jours
Immenses et vides
(...)

("Eux autres", p.73)

de la poésie ne se trouve pas dans une forme versifiée qui, pour certains, la définit complètement, puisqu'elle peut, au contraire, la détruire. Les doublets en vers et en prose d'Hélène Charbonneau confirment, croyons-nous, que la poésie n'est pas le vers et que, conséquemment, celui-ci n'est qu'une forme, un moule à l'intérieur duquel la poésie peut naître ou être totalement absente.

De fait, les textes en prose de Marthe des Serres tiennent beaucoup du journal intime, par le ton de la confiance. C'est essentiellement par leur forme qu'ils apparaissent plus proches du poème en prose véritable. Ils sont disposés en courts paragraphes de deux à cinq lignes, séparés les uns des autres, en fragments réguliers, par un espace blanc. La strophe ainsi créée contient un sentiment développé en une ou deux phrases: seul le thème semble rassembler le texte en un tout:

Mon cœur
s'est élargi depuis que j'ai baissé la grille sur
les amitiés qui n'ont point refusé d'être complices
de quelque couplet de chanson.

Seule,
magnifiquement seule, je marche au petit bonheur
des jours immenses et vides. (...)

("Eux autres", p. 57)

Enfin, des textes courts comme "Le cortège" (p.21;23) ont une unité beaucoup plus soutenue en prose qu'en vers. Ces remarques favorisent nettement la version en prose et démontrent bien qu'il ne suffit pas de trancher des phrases de prose pour construire des vers, même libres. Ces conclusions tendent du même coup à dénoncer toute une tradition qui voyait dans le poème en prose, une extension du vers libre et du verset, et à prouver qu'il est bel et bien un genre autonome.

"Le premier chiffre renvoie à l'édition en prose, le second à celle en vers."

Je veillerai pour tenir compagnie à une âme que
je sais désolée.

J'aimerais mieux le ciel, ce soir, sans ses étoiles
dont la lumière blanche étale sous la grande
marquise bleue, les longues traînées dentelées
des maisons endormies.

(Et je viens à vous,
souvenirs, aimables souvenirs, visions charman-
tes sous de sombres voiles... Laissez errer dans
mon esprit, ainsi qu'en un jardin bien rangé, les
douces haleines de vos anonymes voix.

("Les anonymes voix", p. 11)²⁹

Tout en adoptant cette même disposition, certains
textes prennent plutôt l'allure de courts récits de rêve, où
le "Je" apparaît encore comme la figure centrale. Il ne
s'agit plus d'une confidence adressée au lecteur mais d'une
narration, où les éléments sont regroupés de façon à influencer
sur le "Je" et à recréer sa vision dans un univers onir-
rique:

Le baiser du soleil matinier rode sur ma joue,
sur mes bras, entre mes cils mi-clos, jusqu'à
l'horizon de ma chambre où des figures légendai-
res de saintes apparaissent sur les panneaux
brodés, comme sur des missels.

("Le matin descend", p. 13)³⁰

L'auteure se sert aussi de la forme du poème en prose pour
peindre un tableau ou une scène au fond desquels gravitent
des personnages -un gamin par exemple, dans "Les gavroches"
(p.14-15)- ou d'autres qu'elle observe:

29. Marthe des Serres, *op.cit.*, p. 11. ("Chant sylvestre",
(p. 45), "Le jardin dont je viens de vous parler"
(p.47), "Je veux rêver, je veux rêver" (p.51) en sont
aussi de bons exemples.)

30. C'est également le cas de "Bruit de mandoline"
(p.63-64), "Paolo" (p.38), "La connaissez-vous?" (p.67-
68).

Vous y verrez là, les gamins de Naples, se faisant des signes, me rappelant avec plaisir ceux de mon pays.

("Les gavroches", p. 15)³¹

Par ailleurs, outre le "Je", une des figures essentielles des poèmes en prose d'Hélène Charbonneau, c'est le "Tu" qui représente le plus souvent l'être aimé qui l'a quittée ou qui s'apprête à le faire, d'où les expressions de tristesse, de blessure et de souffrance. L'amour perdu et désolé est sans doute le thème le plus récurrent d'Opales:

C'est la nuit, mais il fait clair en moi. C'est la nuit, je ne vois pas mes larmes, mais je les sens tomber sur mes joues. (...)

J'ai sur mon coeur une main qui le presse... c'est la tienne. La Douleur, seule, ne trompe pas.

("Triste, p. 53)

Lorsque la joie est présente, elle est aussitôt teintée de tristesse ("Un peu d'ambre", p.33), ou elle n'est que rêvée ("Peut-être demain", p.35). L'expression de ces amours passe, comme chez les romantiques, par la description de la nature rappelant la technique du paysage état d'âme. Par là, plusieurs poèmes en prose d'Hélène Charbonneau³² se rapprochent des "billets du soir", descriptions, méditations, épanchements qui ont rempli les pages littéraires des journaux de la fin du siècle dernier et qui continuent

31. Ces textes d'ordre descriptif sont nombreux: "La toile inachevée" (p. 30); "Printemps" (p.39); "C'est la paix, la douce paix" (p. 60); "Rires dans le lointain" (p.65).
32. Mentionnons "Lever de rideau" (p.20), "Le Potomac" (p.24-25), "Il était un jardin" (p.43-44), "Il pleut cette nuit" (p.46), "Nuit bohémienne" (p.50).

d'être populaires, comme nous le verrons avec Gouttes d'eau de Jeanne Grisé, publié en 1929. Enfin, certains textes d'Opales, s'éloignent totalement de la gratuité du poème en prose en adoptant une visée morale: c'est le cas entre autres de "Ne faites pas de mal aux petits enfants" (p.61) qui, fait significatif, ne fut pas reproduit dans la version en vers.

Les véritables poèmes en prose sont écrits dans une prose rythmée parfois assonancée, dont la principale qualité musicale réside dans l'équilibre des groupes rythmiques:

Et je viens à vous, souvenirs, aimables souvenirs,
visions charmantes sous de sombres voiles...
Laissez errer dans mon esprit, ainsi qu'en un jardin bien rangé, les douces haleines de vos anonymes voix.

("Les anonymes voix", p.11)

Si je te regarde, tu frémis; si je te quitte, tu
me dis que tu vas mourir; aussi nos doigts se sont-ils
melés comme des branches chenues.

("Puisque tu veux bien
m'aimer", p. 16)

Très imagée, cette prose accuse un caractère lyrique mis en valeur par certains procédés stylistiques. L'anaphore est relativement fréquente³³, et des techniques propres au poème en prose sont parfois utilisées: la répétition de la même formule intervient par exemple au début et à la fin

33. En particulier dans "La vieille montagne" (p.22), "Desiderium" (p.29), "Peut-être demain" (p.35), "Ultime volonté" (p.54), "Des fleurs, des fleurs, des fleurs", (p.62).

pour refermer le texte sur lui-même³⁴ ou encore cette composition apparaît à l'intérieur de la même strophe pour conclure le texte:

Si tu n'avais pas tes étoiles, nuit, chère nuit,
éternelle veilleuse, vêtue de pourpris, je deviendrais païenne, si tu n'avais pas, ce soir, tes étoiles.

("Nuit bohémienne", p.50)

Ailleurs, une phrase va tenir lieu de refrain rappelant le titre dans "Je veux rêver, je veux rêver" (p.51) ou "C'est la paix, la douce paix" (p.60).

Ces divers procédés montrent une volonté assez nette de composition, étrangère à la fonction première de la prose. Il est vrai que l'intention d'Hélène Charbonneau en écrivant Opales est sans doute l'expression d'un cœur blessé, l'épanchement de sentiments nostalgiques, l'extériorisation d'un intérieur déchiré, mais la brièveté, la forme de ces textes et surtout les qualités musicales des phrases et de leur organisation rendent compte d'une volonté poétique, peut-être même d'un état du poème en prose de l'époque. Chose certaine, si l'on excepte les "billets du soir" qui ne sont pas de véritables poèmes en prose, Opales constitue le premier recueil écrit par une femme et consacré à ce genre poétique en littérature québécoise.

34. En particulier dans "Un peu d'ambre" (p.33) et "Le jardin dont je veux vous parler" (p.62).

V. Jeanne Grisé

Bien qu'apparaissant très proches, par leurs thèmes et leurs tons, des poèmes en prose de Marthe des Serres, les proses et les vers que Jeanne Grisé a réunis sous le titre de Gouttes d'eau en 1929 en sont fort éloignés, d'un point de vue purement esthétique et littéraire. Ecrits entre 1922 et 1928, ces textes portent toutes les marques de la jeunesse, son charme, son innocence, sa naivet , mais aussi, comme le faisait remarquer Alfred Desrochers dans sa préface au second recueil de Jeanne Grisé en 1933, toute son inexpérience et ses faiblesses:

Les Gouttes d'eau étaient une molécule de non-être, ni pire, ni meilleur qu'une foule de recueils canadiens. Je n'en parle que pour la plus grande gloire de Jeanne Grisé; il n'y a rien de déshonorant là-dedans: nul ne savait lire en venant au monde.³⁵

A part "les b n ssures obligées que s'entr'accordent les rédactrices des pages féminines d'hebdomadaires³⁶", seule en effet une critique moralisante et f rue de bons principes pouvait louer ces courtes proses qui racontent les rêves, les illusions et les déceptions d'une jeune fille qui fait "son entrée dans le monde³⁷", et qui livre en même temps ses réflexions sur la vie, l'amour, l'a-

35. Alfred Desrochers, "Préface", dans Jeanne Grisé, Médailles de cire, Montréal, Librairie Garnier Frères Ltée, 1933, p. 11.

36. Ibid., p. 11.

37. Jeanne Grisé, "L'homme idéal", dans Gouttes d'eau, Montréal, Le Canada français, 1929, p. 27.

mitié et le bonheur. C'est ainsi que le père Georges M. Bilodeau, préfacier du recueil, voit dans Gouttes d'eau un exemple de préceptes pour la jeunesse et encense évidemment leur auteure:

Que de sentiments affectueux dans ce volume! L'auteur ne peut être autrement que sympathique en répondant si bien à l'idéal de la femme. Elle a eu le bon esprit de s'abstenir des extravagances de la "Comtesse de Noailles" et l'amour est à peine mentionné.

(...)

Dans ce genre d'ouvrage, on aime la sincérité, la beauté de l'âme qui doit nécessairement dévoiler son intérieur, et quand on a trouvé que l'âme est bonne et belle, on se laisse facilement conduire par les allées du jardin qu'elle cultive, respirant les fleurs qu'elle présente, sans discuter la forme des plates-bandes et des bouquets. 38

Mais sur le plan littéraire, les bons conseils et les sentiments ne suffisent hélas pas, et Gouttes d'eau de Jeanne Grisé est un ramassis de clichés et d'aphorismes qui font verser ses textes dans la mièvrerie. Qu'il s'agisse de récits d'événements qui ont particulièrement marqué l'auteure ("Pique-nique", p.23-24), de descriptions de la nature en rapport avec l'âme humaine ("La neige et mon rêve", p. 35, "Un coucher de soleil sur l'Yamaska", p. 89), de souvenirs du toit paternel, de l'église, du couvent ("Mon clocher natal", p. 73, "Au couvent", p. 84), de petits contes ("Contes de Noël", p. 55-57), de récits de voyage (p.58-64) ou même de pièces de circonstances ("Vos noces d'argent", p.92-93), toutes ces proses pourraient à juste titre

38. Georges M. Bilodeau, "Préface", dans Gouttes d'eau, p. 5-6.

être qualifiées de "méditations lyriques", tant ce caractère y est accentué. Or le lyrisme est, selon Monique Parent, une des caractéristiques du poème en prose, du moins de sa syntaxe et de sa structure. Il est un des signes de cette volonté poétique qui lui est essentielle:

Un poème en vers peut être construit de façon linéaire ou prosaïque: il peut se contenter de conter une histoire, non pas le poème en prose, qui pour ne pas laisser oublier sa nature poétique, doit manifester plus clairement dans sa structure un caractère lyrique. 39

Certains textes de Gouttes d'eau répondent aux critères définis par Monique Parent, grâce en particulier à la répétition et à l'anaphore. C'est le cas du court texte "La nuit", où l'image initiale est répétée à la fin:

Elle est belle, elle est grande, et je l'aime!
Quand je suis assoiffée de rêves, de contempla-
tion (...)
Et je me sens heureuse en la nuit si grande et
si belle!

("La nuit", p. 20)

En outre, la composition strophique de "Non c'est le vent" (p.27) et de "Je sais" (p.82) décrit un retour sur soi, une structure concentrique propre au poème en prose "artistique", selon le terme de Suzanne Bernard:

J'entends pleurer! Est-ce au fond du bosquet une
âme éperdue? Souvent qui n'a pas d'ami, conte aux
roses, émotion profonde, chagrin, désespoir...
J'entends pleurer, est-ce une âme éperdue? Non
c'est le vent!

J'entends des rires! Est-ce une bande folle d'en-
fants en vacances? Souvent les papillons ont des
chasseurs dont la malice éclate en musique argen-

39. Monique Parent, Saint-John Perse et quelques devanciers,
Etudes sur le poème en prose, p. 79.

tine... J'entends des rires, est-ce une troupe folle? Non c'est le vent!

("Non c'est le vent", p. 27)

Quoiqu'elle révèle un souci d'organisation, la technique apparaît ici trop évidente. Elle démontre la naïveté de l'auteure plutôt qu'une véritable puissance d'évocation poétique. Cette insistance sur les memes images accentue toutefois le caractère lyrique du texte, en particulier de "Je sais":

Je sais un parfum délicat, subtil, qui nous grise l'ame! Son baume est très doux aux coeurs fatigués de l'apre lutte; il repose, il calme et jamais ne lasse parce qu'il est divin.
Je sais un parfum délicat, subtil!

(...)

Je sais une fleur si belle, si belle... elle fleurit... Je sais une fleur si belle, si belle.

("Je sais", p. 82)

Malgré les qualités musicales que ces procédés confèrent à la prose, il ne s'agit pas de poèmes en prose. Les textes de Jeanne Grisé illustrent justement la différence qu'il y a -et la confusion qui règne à cette époque et avant 1900- entre le poème en prose, forme poétique dense et rigoureuse, et la poésie... en prose, qui est une atmosphère, un ton, presque un thème, oserions-nous dire, que revet la prose lorsqu'elle se met à épancher des sentiments ou à exprimer la nature et l'ame humaine. Tous les procédés techniques qui servent alors à mettre en relief ce cadre poétique apparaissent faux et artificiels, produisant un effet de mièvrerie, étranger à la véritable

poésie. Cette confusion rend d'autant plus difficile la pratique du poème en prose, plus vulnérable que le poème versifié aux facilités et au prosaïsme. Le poème en prose est peut-être même plus exigeant en ce sens qu'il n'a pas les ressources -que sont le vers et la rime- auxquelles le poème versifié peut recourir si l'inspiration, les images ou la thématique sont faibles: le poème en prose n'a que le langage, le rythme et le pouvoir des mots pour faire entendre la poésie.

Il est significatif de ce point de vue que Jeanne Grisé revienne dans son deuxième recueil, Médailles de cire, à la versification traditionnelle, plus conforme à l'expression de son âme et à la simplicité de sa vision. Enfin, il est révélateur qu'Alfred Desrochers approuve ces vers, lui qui avait condamné la facilité des proses de Gouttes d'eau:

C'est de la poésie honnête de facture. (...) Jeanne Grisé n'est pas de ceux qui se proposent d'étayer l'autel avec la pioche du démolisseur du vers libre. (...)

Au lieu de citer à ses détracteurs la liste de ses champions, Jeanne Grisé eut le bon sens de délaissier les Marie Jenna et les Anais Ségalas et de se livrer à une étude raisonnée de ces maîtres du vers français que sont Racine, Hugo, Henri de Régnier, Samain et quelques modernes.

Une telle critique ne laisse pas beaucoup de place à l'avènement du poème en prose et, encore en 1933, alors que Marcel Dugas publie ses Cordes anciennes et que le vers

libre et le poème en prose ont connu leurs heures de gloire outre-Atlantique, ici au Québec, la poésie offre toujours le visage du vers traditionnel. Toute tentative pour dépasser cette conception semble vouée à l'échec ou aux foudres de la critique officielle. Solitaire artiste, Marcel Dugas poursuit malgré tout son oeuvre poétique en prose.

VI. Marcel Dugas

Contrairement à Jean-Aubert Loranger, à Hélène Charbonneau ou à Jeanne Grisé, qui sont revenus à une forme versifiée après quelques tentatives de poèmes en prose et de prose poétique, Marcel Dugas a écrit l'ensemble de son oeuvre en prose. En publiant Psyché au Cinéma en 1916, recueil de textes fantaisistes écrits en prose poétique, il fait figure de novateur. Déjà, à l'aube de l'aventure du Nigog qui allait révéler les divergences profondes entre esthètes et régionalistes, Marcel Dugas s'affichait comme un véritable artiste de la prose. Il fit d'ailleurs partie de ce petit groupe d'écrivains qui, entre 1910 et 1940, peuvent être considérés comme les tenants de l'art, face aux écrivains nationalistes et régionalistes de l'école du Terroir qui dominaient alors les lettres canadiennes-françaises.

Dans ses essais critiques⁴¹, Marcel Dugas dévoile son attachement à la beauté⁴² de la forme, à la nouveauté en

41. Outre Le théâtre à Montréal. Propos d'un huron (1911), Marcel Dugas a publié sept essais critiques consacrés à la poésie française et canadienne-française: Feux de

art et à la liberté d'expression. Il s'intéresse avant tout au style, quel que soit le sujet. Il est contre le régionalisme en art et proclame plutôt son autonomie et sa liberté. L'art se suffit à lui-même, il n'est pas au service de la morale, de la philosophie, de la religion ou du patriotisme. Il situe l'art bien au-dessus de la nation canadienne, tournant ainsi le dos aux partisans de l'école du Terroir qui condamnaient tout ce qui ne rendait pas hommage à la terre, à la patrie, à la famille ou à la religion.

Bengale à Verlaine glorieux (1915); Versions, Louis le Cardonnell, Charles Péguy (1917); Apologies, M. Albert Lozeau, M. Paul Morin, M. Guy Delahaye, M. Robert de Roquebrune, M. René Chopin (1919); Verlaine (essais) (1928); Littérature canadienne. Aperçus (1929), Un romantique canadien. Louis Fréchette 1839-1908 (1934), Approches (1942).

Quelques citations suffisent à donner un aperçu de la modernité des positions artistiques et littéraires de Dugas: "Nous admettons toutes les manières à condition qu'elles ne demeurent pas un repaire de vieilleries". ("A propos de M. René Chopin (fragment)", Le Nigog, vol. I, no 5, mai 1918, p. 154.)

Répondant à Arthur Lebel qui lui reprochait d'avoir louangé des poètes tels Lozeau, Morin, Delahaye et Chopin, Dugas réplique:

Ils sont indépendants de nous comme nous le sommes d'eux. Nous les avons magnifiés, mais, avec une ferveur que nous ne regrettons pas, nous avons salué leur effort, leur souci de l'élégance, de la distinction, de la forme. Au reste, nous savons qu'ils voulaient dire quelque chose, et contrairement à tant d'autres, ils avaient pour le dire des lettres, une formation littéraire, le sens des mots, de leur valeur expressive et logique.

("M. Arthur Lebel et Nous", Le Nigog, Montréal, vol. I, no 9, septembre 1918, p. 307.)

Liberté, autonomie, individualité, voilà les trois mots qui condensent toute la conception dugassienne de l'art. En poésie, il favorise de même un art individualiste qui transmet les aspects lyriques du moi. Dans un texte intitulé "Au poète"⁴², il fait l'apologie du poète qui "apporta de nouvelles manières de sentir" (P.L., p. 54) et qui peut échapper à la triste vie par les pouvoirs de l'imagination et du rêve, en exprimant par des "mots pareils à des musiques" (P.L., p. 52) les mystères de l'âme humaine. Ce texte peut être tenu pour l'art poétique de Marcel Dugas, et la conception de la poésie qu'il y révèle a de profondes affinités avec la doctrine symboliste: la

A propos de Saint-Denys Garneau:

Ce n'est pas tant dans les mots que réside son originalité que dans le choix des sujets qui étonnent, défient les idées préconçues, l'apriorisme, toute la sagesse acquise et les préjugés bourgeois.

(Approches, Québec, Editions du Chien d'or, 1942, p. 81.)

Sur l'atmosphère littéraire de l'époque:

Vous voulez que l'on serve le présent! Mais il y a d'après nous trop de profiteurs dans le paysage: nous les voyons, nous les entendons, nous leur faisons grief de ne nous avoir pas préparé une atmosphère de littérature et d'art. Au lieu du règne artistique qui eût aidé au triomphe de l'harmonie dans la plénitude des dons, que voyons-nous? Une véritable foire à charlatans de toute espèce, et entre grands seigneurs, les fourberies de Scapin renouvelées.

("A propos de M. René Chopin", op. cit., p. 155) —

42. Marcel Dugas, "Au poète", dans Paroles en liberté, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1944, p. 50-54. (Dorénavant, toutes les citations tirées de ce recueil seront indiquées par l'abréviation P.L., suivie de la page correspondante.)

valeur musicale et suggestive des mots, l'expression du mystère, de l'ineffable et de l'inconnu, enfin la révélation de l'âme humaine sont en effet toutes des caractéristiques du message poétique du symbolisme⁴³.

L'aspect symboliste de l'oeuvre de Dugas lui confère une originalité et une importance non négligeables d'un point de vue historique. Le symbolisme représente d'ailleurs pour lui "une nécessité vitale"⁴⁴, "un mode de poésie supérieure qui élit la synthèse et qui recherche la signification cachée des objets"⁴⁵. Son oeuvre poétique est nettement influencée par cette conception de la poésie et, en particulier, par sa connaissance de Verlaine. Le lyrisme et la mélancolie du poète français se retrouvent à diverses intensités dans les textes de Dugas, et l'on pourrait aisément appliquer à son oeuvre les définitions qu'il donnait du symbolisme de Verlaine et de Mallarmé:

(...) le symbolisme est une grande religion d'art qui érige en respect les aspirations lyriques du moi individuel, les élans purs, frères de l'illimité et de l'instinct. (...) Le symbolisme, culte de l'instant littéraire, constitue une espèce de drame psychique, transporté dans une oeuvre à l'état pur, à demi exprimé comme le geste intérieur."⁴⁶

43. Guy Michaud, Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1961, 819 p. Surtout le chapitre VI: "Le message symboliste", p. 401-420.

44. Marcel Dugas, Verlaine, essais, Paris, Edition Radot, 1928, 79 p.

45. Ibid., p. 28-29.

46. Ibid., p. 29-30.

La poésie de Dugas porte en effet les empreintes d'une âme en quête d'une identité et d'une vérité. En raison de ses plus profondes convictions littéraires et de ses influences, il n'est guère étonnant qu'il ait été en faveur d'un "renouveau poétique". Autant la poésie du terroir développe des thèmes communs à chacun, autant Dugas demande à la poésie qu'elle soit "originale", c'est-à-dire capable "de discerner les caractères propres d'une chose"⁴⁷. Pour ce faire, le poète doit devenir, à l'instar de Baudelaire, "un artiste pénétrant qui découvre les analogies secrètes, les belles images et les sentiments choisis"⁴⁸, "acharné à saisir les correspondances les plus subtiles, les approximations les plus ardues"⁴⁹.

" Après l'aventure du Nigog (1918) qui ne dura qu'une année, profondément déçu des ressources du milieu artistique peu enclin à préférer l'art véritable aux brouillons à sujets canadiens, la rigueur à la facilité, Marcel Dugas retournera à Paris en 1920. Il y demeurera jusqu'en 1940 quand la guerre l'oblige à revenir au Canada. C'est là, dans sa patrie d'élection, qu'il publiera la majeure partie de son oeuvre poétique: Confin en 1921 qui devient en 1923 Flacons à la mer, Cordes anciennes en 1933 et Nocturnes en 1936. A son retour, il fait paraître en 1941 deux textes patriotiques Salve Alma Parens et Pots de fer. Enfin, en 1944, il offre avec Paroles en liberté un choix de textes poétiques et de véritables poèmes en prose extraits de Flacons à la mer et de Cordes anciennes qu'il a revus avant de mourir en 1947.

47. Marcel Dugas, Un romantique canadien. Louis Fréchette 1839-1908, Paris, Ed. de la "Revue Mondiale", 1934, p. 98-99.

48. Ibid., p. 110.

49. Id., Approches, p. 75.

Dans la préface à ses aperçus sur la littérature canadienne, Marcel Dugas résume ainsi ses objectifs:

Le goût des mots, la passion des formes harmonieuses, la libre course des idées, voilà notre aventure... L'avenir est dans la recherche, l'examen, les tentatives audacieuses, la négation d'hier.⁵⁰

Ce renouveau qu'il annonce et qu'il espère surtout, ne doit pas cependant faire pencher la poésie du côté de la facilité et du prosaïsme. Dans le même ordre d'idées, elle doit éviter "les narrations fatigantes" ou "les longues descriptions"⁵¹. En somme, la conception de la poésie de Dugas révèle les grandes préoccupations de l'artiste dans son oeuvre: d'une part, son souci de la perfection, la richesse de l'expression, son originalité, qui lui valurent d'être considéré par Albert Laberge comme "le prince des poètes du Canada français"⁵²; d'autre part, son penchant pour le symbolisme, le lyrisme et l'imaginaire, qui confère à sa poésie son aspect moderne. Le choix de la forme du poème en prose n'est certes pas étranger à ce désir de renouveau poétique et à cette liberté d'expression.

50. Id., Littérature canadienne, Aperçus, Paris, Firmin Didot Cie Editeurs, 1929, p. 9.

51. Id., Un romantique canadien, p. 98-99.

52. Albert Laberge, Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Montréal, Edition privée, 1938, p. 158.

Dès 1916, Marcel Dugas proposait, avec Psyché au Cinéma, des textes difficiles à classer: à la fois esquisses de scénario, méditations sur la vie, la mort, la guerre, fables et contes, ces proses manifestaient une volonté poétique certaine tant par le lyrisme, le rythme mélodique des phrases que par l'abondance des images. Même s'il ne s'agissait pas de poèmes en prose proprement dits, déjà Marcel Dugas s'affirmait comme un artiste de la prose, un des premiers en littérature canadienne-française à pratiquer ce qu'il est convenu d'appeler "prose d'art" ou prose poétique⁵³. Cet art va resplendir dans toute son oeuvre: que ce soit dans Confins (1921), Flacons à la mer (1923), Cordes anciennes (1933), Nocturnes (1936) ou Paroles en liberté (1944), partout l'on découvre le même amour des mots, le même souci d'élégance dans l'expression qui font quitter le domaine de la prose pour celui de la poésie et produire quelques très beaux poèmes en prose⁵⁴.

53. Albert Chérel, La prose poétique française, Paris, L'Artisan du livre, 1940; Gustave Lanson, L'Art de la prose, Paris, A.G. Nizet, 1968, 303 p.

54. Voir à ce sujet le témoignage éloquent de Victor Barbeau:

La poésie habitait en Dugas... Cette passion de la cadence, des images, des couleurs, de la sonorité éclate à travers son oeuvre entière. (...) Ses élans répétés vers l'azur, ses figurations symboliques, ses fantaisies, ses pirouettes verbales expliquent que, pareils à ceux des écrivains français à qui allaient ses prédilections, il ait vécu en marge du succès, de la popularité, quasi emmuré dans l'isolement. C'est la solitude d'un artiste, d'un magicien du verbe, du seul poète en prose du Canada français.

(Victor Barbeau, "Leurs figures. Marcel Dugas.", Liaison, Montréal, fév. 1947, p. 99-100)

Ses recueils ne contiennent pas tous des poèmes en prose et il est même assez rare que ses textes, en partie à cause de leur longueur, atteignent à l'unité, à la concentration et à la densité nécessaires au poème en prose véritable. De plus, seules quelques courtes proses révèlent par leur structure, une volonté nette de construction en poème: c'est le cas des litanies "Matins" et "Soirs" (P.L., p. 25-31), de "Tentation" (P.L., p. 79), des poèmes d'"Arabesques" (P.L., p. 157-159), de "Ton nom" (P.L., p. 163-164), de "Nuit sacrée" (P.L., p. 165-167) et des fragments de "Quelque part une ville" (P.L., p. 168-172). D'ailleurs, la prose poétique -qui coule d'abondance- convenait mieux à la verve et à l'insatiable imagination de Dugas que le poème en prose, qui exige plus de brièveté, de pureté formelle et de densité. C'est pourquoi la majeure partie de son oeuvre poétique est faite de longues descriptions imagées, médita-

Bien que cette dernière remarque soit à nuancer, ce jugement rend compte de la faveur qu'obtenait le style poétique de Dugas auprès des tenants de l'art, alors que les fervents défenseurs du régionalisme ne voyaient en lui qu'un "prosateur bafouillard, obscur et désespéré":

Pauvre Marcel Dugas! Lui qui a toujours cru qu'écrire consistait à aligner des phrases obscures et frapper n'importe comment et n'importe quand des vocables de sonnaillerie et de ferraille.

(Valdombre (Claude-Henri Grignon), "Au pays de Québec. Les Trente Arpents d'un Canayen ou le triomphe du régionalisme", Les Pamphlets de Valdombre, Sainte-Adèle P.Q., La Parole tirée de Drummondville, vol. 3, no 3, fév. 1939, p. 96.)

tions lyriques, notations philosophiques, réflexions sur les grands thèmes de la vie, de récits allégoriques qui prennent souvent l'allure de chants divisés en plusieurs épisodes -par exemple, "La défaite du printemps" (P.L., p. 102-109) ou "L'homme dans le champ de carnage" (P.L., p. 83-94). Les images succèdent les unes aux autres, se bousculent, s'appelant et se repoussant sans cesse, si bien qu'à certains moments, le sens devenant insaisissable, le lecteur se laisse emporter par le souffle lyrique, par le seul rythme des phrases. L'accumulation des images et des sons éclipse alors totalement le message: le charme poétique intervient et exige de la part du lecteur une disposition autre que celle de la prose. Il ne s'agit plus de comprendre mais d'écouter. On suit Dugas dans son labyrinthe intérieur composé essentiellement de mots, on entend ses gémissements et on se laisse "étonner" sans plus.

Ses textes qui deviennent, par le seul pouvoir des mots, éminemment poétiques sont composés d'alinéas de longueur variable (de deux à dix lignes) développant une image particulière, jusqu'à un espace blanc qui indique un changement et interrompt momentanément l'accumulation. On peut ainsi regrouper un certain nombre de paragraphes autour d'un même noyau qui détermine une "séquence" dans le

55. Nous utilisons le terme "séquence" selon l'acception que lui donne Jean-Louis Major: "Une séquence désigne (...) une suite de vers constituant un tout sous le rapport d'une action poétique déterminée." (Jean-Louis Major, Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal, PUM, 1976, p. 102.)

texte. Par exemple, dans "Soirs" (P.L., p. 27-30), l'espace blanc entre le treizième et le quatorzième verset marque typographiquement le passage qui s'effectue thématiquement de la description des soirs d'hiver à celle des soirs d'automne. Dans "L'aurore sur le lac" (P.L., p. 60-62), l'espace blanc indique le passage de la description de la nature à sa signification analogique et symbolique en rapport avec l'âme du "Je". De la même façon, pour citer un dernier exemple, "Paillasse sur l'horizon" (P.L., p. 73-78) se divise en trois parties grâce aux espaces blancs qui séparent le 9^e paragraphe du 10^e et le 15^e du 16^e. Dans le premier cas, on passe encore d'une description de la nature et de l'apparition de Paillasse au réveil du printemps, alors que dans le second cas le blanc sert à introduire le "Je". Ce long texte se trouve donc composé de trois mouvements à peu près équivalents: 9 paragraphes pour le premier, 8 pour le second et 8 pour le dernier. L'espacement permet ainsi, dès la première lecture, de rendre compte d'une structure textuelle. Loin de n'être qu'un signe typographique servant à l'aération du texte, le blanc chez Dugas a une double fonction: d'une part, une fonction significative dans la structure, car il regroupe des alinéas autour d'une même représentation; d'autre part, une fonction rythmique, car il interrompt la linéarité du discours en imposant un arrêt dans le texte, un peu comme une pause dans une portée musicale qui introduit un nouveau développement.

Autre constante des textes de Dugas, le "Je" y remplit une fonction précise dans la composition. C'est lui qui explicite, commente et dégage à la fin la signification poétique de l'ensemble. Même s'il y a une évidente différence de structure entre les litanies "Matins" et "Soirs" -proches des versets bibliques à cause de l'anaphore- et le récit "Rébus", les belles descriptions d'"Aurore sur le lac" et le poème en prose "Tentation", constamment le "Je" y intervient pour ramener à lui les images que le texte développe, pour les resituer dans un espace plus intime. Par exemple, la façon dont le "Je", dans la troisième partie de "Rébus", reprend et interroge l'expérience décrite dans les deux premières parties, souligne l'effort poétique de réinterprétation de l'univers:

Je saisis un objet, je le palpe, -c'est idéal!

(...)

Puis soudain, je m'arrête, je réfléchis, je reve
car un miracle se dévoile à mes yeux; je tiens
la mer dans mes mains!

("Rébus", P.L., p. 37)

Le "Je" se manifeste aussi dans les deux derniers versets de "Soirs", comme pour faire la synthèse de la série d'apostrophes en les regroupant autour de lui et surtout en leur prêtant une signification globale et symbolique; dès lors, ce qui semblait n'être qu'une suite d'images disparates liées entre elles par l'anaphore "Soirs", constitue un tout grâce au "Je":

Je vous célèbre, O soirs, qui êtes un beau charme
qui se déchiffre et s'accorde au mystère des ames;
j'épouse en vous les mille et un gémissements qui

s'éteignent, et sur vos ombres remuantes, je salue
la promenade des chimères enlacées.

("Soirs", P.L., p. 29-30)

Même fonction synthétique du "Je" à la fin de "Matins":

Tous les matins qui exaucèrent mes désirs de poésie
et d'enivrement.

("Matins", P.L., p. 26)

Plusieurs autres textes de Dugas posent ainsi le
"Je" comme centre et comme élément de structure, qui vient
motiver l'ensemble des images -en particulier dans "La nuit
me regarde" (P.L., p. 69-72), "Paillasse sur l'horizon"
(P.L., p. 73-78), "L'homme dans le champ de carnage" (P.L.,
p. 83-93). Mais c'est dans le poème en prose intitulé, "Ten-
tation" -un des plus beaux et des plus parfaits au plan for-
mel qu'ait écrits Dugas-, que le "Je" s'affirme comme le mo-
teur du texte: c'est lui qui, dès le départ, explique la dé-
marche du poème: "(...) je suis libre dans le dépouillement
complet de moi-même" (P.L. p. 79). Et tout le poème peut se
lire comme une représentation de cette entreprise de dé-
pouillement. La répétition des mêmes images à intervalles
réguliers vient accentuer le caractère inéluctable de l'opé-
ration. Chaque groupe de strophes est encadré par la même
image: les strophes 2 et 3 sont introduites et fermées par
des "pieds nus"; les strophes 4 et 5 par "Mes mains inhabi-
les au bonheur" et ainsi de suite jusqu'à l'image finale,
elle-même répétée:

Mon coeur, -ce vieil agonisant!- je le prierai
de s'éteindre dans le vent sans une plainte.

("Tentation", P.L., p. 82)

L'emploi anaphorique de l'image initiale permet, comme dans "Matins" et "Soirs", de regrouper les strophes, de resserrer l'unité du poème en lui conférant une puissance rythmique certaine. La répétition impose un rythme tranché, saccadé, en articulant un mouvement qui revient sur lui-même, pour constituer un tout indivisible. "Tentation" réalise ainsi littéralement l'une des conditions d'existence du poème en prose, qui est de former un bloc, une unité.

C'est le seul exemple de ce genre dans l'œuvre de Dugas, mais dans la plupart de ses proses, il n'hésite pas à fixer une image centrale en la répétant à la manière du leitmotif d'une pièce musicale. C'est le rôle de l'expression "ce champ de carnage, c'est nous-mêmes" répétée, sous diverses formes, à trois reprises dans le long texte "L'homme dans le champ de carnage" (P.L., p. 83-94). Cependant, dans les poèmes en prose proprement dits, l'anaphore est utilisée de manière plus systématique, car elle structure le texte en le présentant comme un objet fermé sur lui-même. Par exemple, dans la section "Arabesques", la répétition initiale de "Vous savez bien que" surdétermine, comme dans "Tentation", le caractère inéluctable du destin de l'homme:

Vous savez bien qu'un jour il faudra dire adieu au soleil (...)

Vous savez bien que nos lèvres n'exhaleront plus le chant de l'amour.

Et que nos corps bernés, inertes, gonflés de néant, iront dormir dans la poussière.

("Arabesques", P.L., p. 157-158)

La répétition, "figure poétique par excellence", tient une place privilégiée dans la prose de Dugas: elle impose et rappelle constamment une image obsédative qui synthétise les représentations fondamentales du texte; utilisée comme anaphore, elle resserre l'unité des paragraphes et structure la prose en poème.

Qu'il s'agisse du blanc, du "Je" ou de la répétition, tous ces procédés soulignent à la fois une volonté de s'éloigner de la prose et surtout de représenter le devenir poétique. Comment la prose devient-elle poétique? La recherche de Dugas consiste justement à répondre à cette interrogation en exprimant et en manifestant la poésie en prose, non pas en composant spécifiquement des poèmes en prose, bien que quelques-uns en aient le visage⁵⁶. En d'autres termes, c'est l'écriture de Dugas qui est et qui se veut poétique, plutôt que la forme particulière de ses textes.

Contrairement à bien des auteurs de poèmes en prose qui emploient "une syntaxe élémentaire (où) les phrases

56. "A la base de la poésie, il y a répétition, rappel et rythme (...). Le rythme étant le résultat de deux forces opposées, l'une tendant au mouvement et au progrès, l'autre tendant à intercepter ce mouvement par un arrêt, la répétition a une fonction éminemment rythmique."

(A. Kibédi Varga, Les Constantes du poème, analyse du langage poétique, p. 14.)

57. Il est significatif à cet égard qu'aucun recueil de Dugas ne porte la mention "poème en prose" ou tout simplement "poésie".

nominales sont nombreuses, notations simples ou phrases exclamatives obtenues par la transformation d'une phrase complète⁵⁸, Marcel Dugas emploie très-peu de constructions nominales ou de phrases segmentées; au contraire, il privilégie les phrases longues et complexes où il peut à sa guise multiplier les compléments et les épithètes colorées:

Mon visage tourmenté n'est à personne, j'espère
en refléter l'image dans la mer pour qu'elle s'y
perde avec les aspects de la nature nombreuse, et
qu'elle s'y abîme avec son ciel, sa ceinture d'ar-
bres frissonnants, ses algues et ses roseaux condam-
nés. ⁵⁹

("Tentation", P.L., p. 80)

Il n'hésite pas cependant à abandonner le verbe de la principale et à négliger les liens de subordination, pour mieux traduire son souffle lyrique et surtout pour ne pas interrompre son emportement:

C'est le printemps dressé dans la fête des choses,
un printemps qui appelle l'amour, où les bouquets
de cerisiers simulent des couronnes de liliales
épouses. -Une levée d'arbres et de roses, de buis-
sons hospitaliers aux oiseaux en amour, qui nous
offre ses verdure, ses rayons et son cri.

("La défaite du printemps", P.L., p. 104)

Il fait aussi un usage relativement fréquent de l'apostrophe et des phrases exclamatives, qui reproduisent bien le ton de l'incantation et des élans de l'âme dans "Ma-

58. Monique Parent, op. cit., p. 76.

59. Autre exemple: "Fouettée de parfums, la terre, abreuvée de la caresse humide des aurores, vibre de jubilatons sourdes, inarrêtées." ("La défaite du printemps", P.L., p. 104)

tins" et "Soirs" par exemple:

Matins de la naissance du monde qui se levaient
dans le rire du paradis terrestre...
Matins de ma jeunesse où se répandaient de si
multiples ivresses.

("Matins", P.L., p. 25-26)

Dans d'autres textes, moins litaniques, tels "Aurore sur le lac", "Le soir sur le lac" et "Paillasse sur l'horizon", l'apostrophe exprime des appels à l'âme qui marquent des moments de tension lyrique:

O folle, qui voulais savoir si l'émotion...
O folle, mille fois folle de ton ivresse intérieure!
O folle dont les carrefours envahis de pensées
faisaient de toi une ville prise et livrée au pillage!

("Aurore sur le lac", P.L., p. 82)

L'apostrophe et la répétition d'une série de phrases exclamatives traduisent le caractère affectif et lyrique des images; de là découle l'expression poétique, selon Monique Parent⁶⁰. La phrase exclamative a pour fonction, chez Dugas, d'isoler une image poétique que l'ensemble du texte décrit et commente; elle met en évidence, par cette intonation particulière, des moments d'extase ou de déception:

60. "La forme exclamative, issue de la langue parlée, mais détournée de sa fonction purement affective ou purement pratique, obtient un effet de tension spirituelle, qui hausse le texte jusqu'au ton lyrique."

(Monique Parent, op.cit., p. 42)

Soudain la féerie éclate: c'est un enchantement!
O nuit rose répandue sur la ville!

(...)

Tu es là!

(...)

Paillasse! Paillasse! Paillasse! l'illusion est
la reine du monde et des ténèbres.

("Paillasse sur l'horizon", P.L., p.76-
77)

La forme exclamative interrompt le continu de la prose en choisissant d'accentuer telle ou telle image qui, le plus souvent, contient la totalité de l'expérience décrite par le texte:

Mon imagination -cette adorable maîtresse!- je
la bénirai de m'avoir détruit et sauvé.

(...)

Mon coeur -ce vieil agonisant!- je le prierai
de s'éteindre dans le vent sans une plainte.

("Tentation", P.L., p. 80-81)

Enfin, l'apostrophe et la phrase exclamative conviennent exactement aux envolées lyriques de Dugas, et c'est dans ces moments privilégiés que sa prose revêt un caractère proprement poétique:

Printemps sacré dont la renaissance me fut une
mort si difficile!

Printemps dionisiaque où, pour aimer, dans une
nuit qui s'est éteinte, des lèvres s'étaient mi-
ses à rougir!

(...)

Printemps qui s'émerveille de lui-même, printemps
vierge et masqué, ironique et trompeur, oh! cher
printemps libertin (...) tu m'as vieilli! Mais je
suis si jeune!

("La défaite du printemps", P.L., p. 107-
108)

Le jeu des temps verbaux chez Dugas participe également à la réalisation d'une expression poétique en prose

mais avant tout, il semble être une indication qui permet de distinguer le poétique du narratif.

Alors que le narratif, par une temporalité orientée vers l'extérieur, cherche à reproduire la durée d'un événement hors-texte au moyen de l'imparfait et du passé simple, le poétique tente plutôt d'abolir cette notion de durée, pour ne représenter que l'expérience intérieure d'un "Je" qui n'a aucun lien avec un temps extérieur. Le cas du récit "Rébus" est intéressant à ce propos, car les deux premières parties en sont très proches du narratif et décrivent des situations ayant un début et une fin. L'emploi du présent, en alternance avec le passé composé et l'infinitif passé, impose une durée événementielle à laquelle le lecteur ne peut rester indifférent:

I

Le dieu plonge et disparaît dans la mer (...)
Il semble mort (...)
Le dieu a dormi longtemps sur un lit de varech
(...) Il est pâle d'avoir été le prisonnier de
la mer et de l'infini.

("Rébus", P.L., p. 33-34)

Ce déroulement temporel se poursuit dans la seconde partie alors que le lien avec la première est assurée par la locution prépositionnelle de temps "tout à l'heure":

II

Une main errante pince le genou en repos qui,
tout à l'heure, se dressait dans la bataille.

("Rébus", P.L., p. 35)

Par contre, dans la troisième partie, le lien narratif est en quelque sorte rompu et on passe, avec l'introduction du

"Je", à une dimension plus intérieure où les temps verbaux sont strictement rattachés au sujet de l'énonciation, au lieu de représenter un temps hors-texte:

III

J'ai dit à mes sens de se taire, à mon esprit d'ignorer le connu. Je me veux amuser avec un rien qui sera un symbole, mais un diable de symbole.

("Rébus", P.L., p. 36)

Ce qui importe ici, ce n'est plus une dimension temporelle avec un début et une fin, ou l'inscription d'un événement dans une durée fictive: c'est plutôt une dimension intérieure, hors-temps. On n'a qu'à relire la fin de la première et de la deuxième partie en les comparant à la conclusion du texte pour mesurer l'écart qui existe entre les deux: cet écart se traduit par le passage d'une durée, événementielle soulignant l'accomplissement d'un fait:

I

Il est pâle d'avoir été le-prisonnier de la mer et de l'infini.

II

Les roseaux s'inclinent toujours; ils bercent le réveil de ce vainqueur.

("Rébus", P.L., p. 34-35)

à une dimension extra-temporelle marquant l'accomplissement d'une expérience poétique:

III

Puis soudain je m'arrête, je réfléchis, je rêve, car un miracle se dévoile à mes yeux, je tiens la mer dans mes mains!

("Rébus", p. 37)

Cette différence perceptible dans la composition de "Rébus" ressortit en somme à l'originalité de la temporalité poétique définie par Laurent Jenny:

Ce qui fait l'originalité de la temporalité poétique c'est qu'elle est exclusivement enchaînée à l'énonciation, sans jeu avec un temps référentiel -hors-texte-. Temps du texte et temps du sujet s'élaborent l'un l'autre dans un geste simultané et indistinct.⁶¹

Marcel Dugas utilise fréquemment les deux types de temporalité -le poétique et le narratif. Par exemple, dans "Le soir sur le lac", il interrompt une description poétique à caractère lyrique pour introduire un récit imaginaire situé dans une durée précise hors-texte:

Tout à l'heure en s'enfuyant, une nymphe, sur la rive, a laissé tomber son écharpe. Le vent, qui la gonfle maintenant, donne à ce vêtement les formes de la naïade.

(...)

Et des regards s'attachent, enveloppent cette belle illusion.

("Le soir sur le lac", P.L., p. 63-64)

Ce récit décrit une apparition, une illusion qui contraste avec la sombre réalité exprimée à la fin du texte. Alors que l'image de la nymphe est belle et sensuelle, le paysage est sombre, stérile, évoquant le thème de la mort:

(...) la promenade des étoiles se continue sur la mort des êtres et des choses.

("Le soir sur le lac", P.L., p. 64)

Enfin, mis à part les récits, le temps verbal que privilégie Dugas est le présent éthique -hors-temps-, car il

61. Laurent Jenny, "Le poétique et le narratif", Poétique, no 28, Paris, Seuil, 1976, p. 448.

permet de rompre avec toutes les formes de la durée pour re-
later l'expérience unique du "Je":

Le coeur de la nuit répond aux plaintes que
j'exhale. Je suis silencieux comme elle, as-
sistant à ce drame du cerveau.
(...)

Je suis ce pressuré qui goûte, dans une âme en
détresse, le souffle de l'infini.

("La nuit me regarde", p.72)

Je suis libre dans le dépouillement complet de
moi-même.

("Tentation", p. 79)

Lire l'oeuvre poétique de Marcel Dugas, c'est suivre ce "Je"
lyrique autour duquel se construit et se déploie toute la
thématique des textes.

Comme son oeuvre est en majeure partie composée de
textes indépendants les uns des autres, ayant chacun une au-
tonomie sémantique, tels de véritables poèmes en prose, il
est difficile de dégager un ton ou un thème unique qui con-
vienne à chacun d'eux. Une analyse de chaque texte fourni-
rait une vision plus exacte des diverses composantes et
transformations de l'univers intérieur de Dugas. Quelques
impressions peuvent cependant servir d'introduction à une
lecture profonde de l'ensemble de l'oeuvre. Centrés sur
l'expérience personnelle et spirituelle, les thèmes qui y
reviennent avec le plus de constance sont le temps, l'an-
goisse, la mort et l'amour.

Marcel Dugas a une vision triste et pessimiste de
l'univers. A la réalité correspondent des images de des-

truction, de carnage, de guerre et de souffrance; à l'illusion par contre, sont associées des images de jeunesse, de paix, de joie et d'ivresse. Ces deux extrêmes sont irréductibles et ne se rejoignent jamais. Ainsi tout espoir d'un monde meilleur est-il une illusion et le présent est rempli de déceptions et d'amertume. Dans cette perspective, seul le passé, en tant que souvenir, recèlera des valgurs positives:

Tous les matins qui exhaucèrent mes désirs de poésie et d'enivrement...

Matins de la petite enfance heureuse, du premier désir et des baisers neufs, chers matins de mai, de juillet et de décembre, tombez à nouveau dans mon souvenir...

("Matins", P.L., p. 27)

Dès que le passé cède la place au présent, les images de tristesse et de désolation resurgissent:

Soirs où sanglote, dans la tourmente, la nature effrayée de ses crimes et de son insolente jeunesse...

Soirs hérissés d'angoisses sur des nuits d'agonies et d'effrois.

("Soirs", p. 28-29)

Marcel Dugas est en quête d'une vérité spirituelle que la dimension temporelle l'empêche de découvrir. Il cherche à fuir toute représentation de la durée et, en plongeant dans l'oubli, refuse en somme de vivre:

Je m'efforce de ne plus penser, d'ignorer que j'existe, de ne plus savoir qu'aujourd'hui et demain sont des réalités qui nous guettent. (...)

("La nuit me regarde", P.L., p. 70)

Dans ces conditions, l'avenir sera évidemment pressenti comme un obstacle:

Des routes s'étendent à l'infini où sommeille
cet avenir qui va me prendre dans un instant.
Mais l'avenir, de ses lourdes portes d'airain,
barre l'horizon.

("La nuit me regarde", P.L., p.71)

Prisonnier du temps, refusant un passé qui pourrait lui être salutaire, abolissant tout espoir d'un avenir meilleur, le "Je" devient prisonnier de lui-même. Aussi demeurera-t-il toujours la victime plaintive de la fuite du temps:

L'effroyable, c'est l'impression que les mêmes
heures ne reviennent jamais (...); que demain
va paraître sans qu'hier lui lègue sa fièvre
et que nous aurons passé cherchant en vain la
vie.

("L'homme dans le champ de carnage",
P.L., p. 86)

Dugas est un être angoissé. Son monde intérieur est placé sous le signe de l'éclatement. Son angoisse est à l'image du monde dans lequel il vit, un monde de décomposition et de souffrance. Il peut difficilement accepter l'écart, en apparence infranchissable, entre les vérités essentielles de l'âme et les réalités terrestres. L'expression de cette angoisse se lit très souvent à travers les descriptions de la nature, la plupart des images, métaphores et comparaisons, servant à créer des liens analogiques entre le "Je" et la nature. Un examen des images initiales de quelques textes de Paroles en liberté illustre bien l'importance de cette corrélation:

Voici le soir, chère âme, qui demande pâture
à tout ce qui peut créer en toi le frisson ou
l'extase.

("Le soir sur le lac", P.L., p. 62)

La nuit me regarde. Elle sait que je suis at-
tentif à cette douleur qui est aussi celle qui
a traversé, à certaines heures, les hommes grouil-
lant dans la fourmilière terrestre.

("La nuit me regarde", P.L., p. 69)

La nature, fatiguée du froid, cède à la moiteur du
dégel; du sein de la terre en rumeur bruit l'espoir
des enfantements prochains.

("Paillasse sur l'horizon", P.L., p. 73)

Ce champ, c'est nous-mêmes!
Théâtre en chair et en os!

("L'homme dans le champ de carnage",
P.L., p. 83)

Chacune de ces représentations initiales déclenche
un réseau d'images où les épithètes servant à décrire les
états d'âme du "Je" sont associées aux éléments de la na-
ture. Cette technique révèle une conception de la poésie en-
tendue comme l'expression de l'âme humaine, de ses sen-
timents, de ses angoisses et de ses désirs. Il est si-
gnificatif que la nuit occupe dans l'univers de Dugas
l'espace total. Le drame de Marcel Dugas, par son an-
goisse, son incertitude, sa recherche d'idéal, est bien
pascalien mais, au contraire du philosophe qui trouva dans
la foi une planche de salut, l'auteur de Paroles en liberté
n'a confiance ni en l'homme ni en l'au-delà, et sa quête ne
peut qu'aboutir au néant:

Quelle promenade que celle des âmes, cependant,
et quel délire! Attitudes, provocations, révol-

tes, discours dans la nuit, supplications qui tombent dans le vide.

("L'homme dans le champ de carnage",
P.L., p. 84)

Condamné à vivre dans cette nuit, Dugas sera plus d'une fois tenté par la mort. Celle-ci sera envisagée comme la fuite d'un réel abrutissant, comme une délivrance de la douleur terrestre. Mais jamais il ne s'y abandonnera totalement et volontairement:

Je me préparais à descendre dans la mort; déjà au bord des lèvres, l'eau me présentait ses breuvages d'oubli, quand soudain un chant de la rive me fit sentir la beauté de la terre.

("L'homme dans le champ de carnage"
P.L., p. 93)

Les forces de la vie réussissent toujours à l'emporter bien que de façon temporaire, car Dugas sait que l'homme ne peut rien contre un destin qui le conduit inéluctablement à la mort:

Vous savez bien qu'un jour, il faudra dire
adieu au soleil ...
Vous savez bien que nos lèvres n'exhaleront plus
le chant de l'amour.
Et que nos corps bernés, inertes, gonflés de
néant, iront dormir dans la poussière.

("Arabesques", P.L., p. 157-158)

On pourrait croire que l'amour saurait sauver l'homme de ce cercle infernal, mais c'est un sentiment qui semble ou bien absent ou bien illusoire chez Dugas. Il refuse l'amour charnel et toute tentation qui pourrait le détourner de sa quête spirituelle. D'où l'absence quasi totale de la figure féminine dans son oeuvre, ou sa pré-

sence en tant que déesse, l'illusion ou figure mythique, représentation à la fois intouchable et insaisissable.

Dans plusieurs textes de Paroles en liberté, Dugas dénonce les horreurs de la guerre et l'angoisse de l'âme humaine confrontée à cette dure réalité. À cet égard, sa poésie a de profondes affinités avec la poésie décadente pour qui:

il s'agit de libérer l'âme: tout ce qu'une civilisation matérialiste a lentement étouffé: émotions, sentiments, désirs, rêves, un monde secret trop longtemps opprimé et que l'on désigne d'un mot: l'âme.

Seul et angoissé, Marcel Dugas a révélé dans son œuvre une vision pessimiste et désespérée de l'univers, mais aussi un imaginaire et une sensibilité propres à la poésie. Le titre de son dernier recueil, Paroles en liberté, résume l'attitude artistique de Dugas et témoigne de ce que seuls l'art et la poésie peuvent, selon lui, sauver l'homme.

Écrite en majeure partie entre 1916 et 1933, l'œuvre lyrique de Marcel Dugas manifeste un souci de la forme et une richesse de l'expression encore jamais vus dans la prose canadienne-française. Fervent défenseur de l'art, promoteur d'une poésie intimiste et symboliste, il prônait une très grande liberté d'expression et un renouveau poétique. Le poème en prose semblait ainsi correspondre aux attentes de Dugas. Mais la longueur de ses textes et l'abon-

dance des images dépassent, dans la plupart des cas, les limites du poème et répondent mal aux exigences d'unité, de densité et de concentration du poème en prose. Si les textes de Dugas ne manifestent que rarement une volonté d'organisation en poème, plusieurs procédés d'écriture révèlent néanmoins leur intention poétique.

En plus d'illustrer à merveille une conception de la poésie entendue comme l'expression de soi, de son âme, de ses sentiments, l'oeuvre de Marcel Dugas tient une place importante dans l'histoire du poème en prose en littérature québécoise. Elle manifeste en effet que la distance entre la prose et la poésie n'est pas aussi grande qu'on pourrait le croire et que, loin d'être contradictoires et irréductibles, elles peuvent devenir complémentaires. Toutefois, bien qu'il ait permis à la prose d'affirmer toute la poésie dont elle a le pouvoir, Marcel Dugas a rarement réussi à lui faire prendre forme de "poème". C'est pourquoi il est plus juste de parler de "poésie en prose", plutôt que de "poème en prose", à propos de son oeuvre.

Entre 1900 et 1933, la poésie québécoise a connu des mouvements qui tantôt maintiennent et poursuivent la tradition, tantôt s'efforcent de sortir des sentiers battus. Après quelques tentatives audacieuses, les poètes de l'Ecole littéraire de Montréal, par exemple, se rangèrent très

vite aux côtés des terroiristes et des régionalistes qui dominèrent la littérature canadienne-française durant toute cette période. Certains auteurs isolés se regroupèrent parfois pour promouvoir l'autonomie de l'art, en favorisant de nouvelles formes d'expression et de nouvelles recherches poétiques. C'est cet esprit qui anima notamment un groupe de jeunes auteurs qui, au cours de l'année 1918, fustigèrent dans Le Nigog les régionalistes. Ces jeunes, Léo-Pol Morin, Robert de Roquebrune, Marcel Dugas, préférèrent finalement l'exil au peu de compréhension qu'ils retireraient de leur milieu artistique et culturel. Dans ce climat de sécurité pour les uns, d'insécurité pour les autres, peu d'oeuvres audacieuses virent le jour, ou plutôt celles qui le virent furent tellement mal reçues par la critique, que très vite, elles sombrèrent dans l'oubli. C'est ce qui explique qu'une oeuvre comme celle de Gaston de Montigny n'ait été publiée qu'en 1951 par les soins de son frère, ou que celles de Jean-Aubert Loranger et de Marcel Dugas n'aient été reconnues que fort récemment.

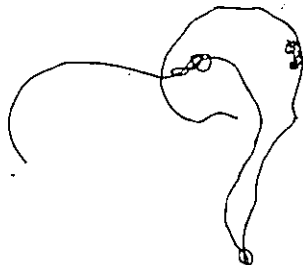
Assez significativement, ceux et celles qui pratiquèrent le poème en prose se retrouvent parmi ce petit groupe qui se tenait à l'écart des cénacles et des écoles, sauf Louis-Joseph Doucet dont le "poème en prose" offre d'ailleurs tellement de visages qu'il n'en est plus reconnaissable. Sous la plume de Doucet, "ce prince des poètes!", le poème en prose devient un réceptacle de toutes les formes d'expression du moi, où les images reliant la nature à

l'âme humaine se mêlent à des contemplations, à des reveries, et à des méditations interminables. L'exaltation de la nature et de l'âme humaine en rapport avec l'expression des sentiments du "Je" caractérise si bien les poèmes en prose de cette période -dont ceux d'Hélène Charbonneau, de Jeanne Grisé et de Marcel Dugas- qu'elle suffirait presque à les définir. Mais ce serait faire peu de cas des caractères spécifiques du genre. L'effort vers le poème, on le sent chez certains auteurs tels Gaston de Montigny et Jean-Aubert Loranger, qui, grâce à la brièveté de leurs textes, arrivent à faire prendre à la prose forme de "poèmes".

De cette période 1900 à 1933, on peut dire que le po me en prose n'y est pas véritablement reconnu comme forme particulière de poésie. Par ailleurs, la poésie se trouve de plus en plus envahie par des procédés musicaux et rythmiques qui conduisent à l'émergence d'une expression poétique en prose. L'oeuvre entière de Marcel Dugas en témoigne. Au cours de la décennie suivante, ce phénomène va adopter une forme plus proche de la poésie versifiée, soit celle du verset, avec Jeanne-L'Archeveque Duguay, Maurice Désilets, François Hertel et Rina Lasnier.

Chapitre 3: 1934-1947

Le poème en prose éclipsé par le verset lyrique



De 1900 à 1933, la poésie envahit la prose sans toutefois que les textes prennent la forme de poèmes, sauf en de rares occasions, chez Gaston de Montigny, Jean-Aubert Loranger et Hélène Charbonneau. C'est l'ère de la "poésie" en prose, plutôt que celle du "poème" en prose. Il s'y développe une conception de la poésie, entendue comme expression de la nature et de l'âme humaine, méditation lyrique et épanchement du cœur, qui s'écarte d'une volonté expresse de construction en poème. La répétition des mêmes formules semble suffire à exprimer l'intention poétique. En fait, seul Marcel Dugas réussit à recréer un langage poétique autre que celui de la prose, dont il utilise pourtant la syntaxe et les ressources. La prose lyrique, dont l'œuvre dugassienne constitue un sommet en littérature québécoise, connaîtra une certaine faveur chez les conteurs et les romanciers de la période 1934-1947, dont le plus éminent est Félix-Antoine Savard avec Menaud Maître-Draveur en 1937 et L'Abatis en 1943.

En poésie toutefois, à la même époque, ceux et celles qui délaissent le vers traditionnel ne se tournent plus vers la prose poétique comme leurs aîné(e)s, mais vers une forme d'expression plus resserrée, le verset, qui répond mieux à leurs aspirations. Abondamment utilisé dans la littérature édifiante par Jeanne L'Archevêque-Duguay et Moïsette Olier, le verset imprègnera également la poésie religieuse au Québec: les œuvres du Père Gustave Lamarche, de

Maurice Désilets, de François Hertel et de Rina Lasnier témoignent de cet engouement.

Proche du poème en prose, avec lequel il partage, entre autres traits, l'emploi de la prose et certains procédés lyriques - l'anaphore, le parallélisme, les symétries -, le verset s'en distingue toutefois en ce qu'il constitue une forme essentiellement hybride, "intermédiaire entre la prose et le vers libre". Il est important néanmoins d'examiner quelques manifestations des poèmes en versets lyriques, pour cerner les rapports étroits entre cette forme poétique et les thèmes privilégiés par les auteurs. Ainsi on sera plus en mesure de comprendre l'absence quasi totale du poème en prose au cours de la période 1934-1947.

I. Poésie édifiante et poésie épique: Jeanne L'Archeveque-Duguay et Moïsette Olier.

En 1934, deux femmes de lettres de la Mauricie rendent hommage à leur coin de pays en publiant, dans la collection "Les pages trifluviennes" que dirige l'abbé Albert Tessier, deux recueils de versets qui chantent la petite histoire de Trois-Rivières. Jeanne L'Archeveque-Duguay fait paraître Ecrin, un recueil en deux parties. La première, "Les pierres précieuses", raconte sur un mode à la fois lyrique et narratif la colonisation de Trois-Rivières

1. Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p. 59.

par les missionnaires et les Ursulines; la seconde, "Simples pierres", s'attache, sur un ton plus intime, à la glorification des choses du passé, des tâches quotidiennes et des travaux domestiques. Peu de temps après, à la demande de l'abbé Tessier, Moïsette Olier rassemble, sous le titre de Cha8nigane, "une suite de quatorze tableaux dynamiques et sonores qui recréent l'histoire de la ville et de sa chute". Semblable à "Pierres précieuses" par son contenu historique et sa volonté de rendre hommage aux fondateurs de la Mauricie, Cha8nigane s'en rapproche également par l'usage du verset. Mais là où le verset de Jeanne L'Archevêque-Duguay semble résulter d'un simple découpage de la prose, celui de Moïsette Olier contient plusieurs phrases qui traduisent un authentique souffle épique.

Ecrin (1934)

La prose d'Ecrin est disposée de telle façon que chaque phrase correspond à un verset, comme dans ce texte dédié à la mémoire du Père Jacques Buteux:

Son âme de lumière resplendit sur les eaux, et les
eaux se dorent d'un soleil immatériel.

Son sang se mêle aux flots tumultueux, et les flots
sanctifiés jettent des reflets de bronze.

Le Saint-Maurice se développe en beauté depuis
que le corps du Martyr a reposé sous ses flots. =

2. Suzanne Lafrenière, Moïsette Olier, femme de lettres de la Mauricie, Hull, Editions Asticou, 1980, p. 121-122.
3. Jeanne L'Archevêque-Duguay, "Le martyr de la Mauricie", dans Ecrin, Trois-Rivières, Edition du Bien public, 1934, p. 28. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Cette disposition rompt la linéarité de la prose et révèle une volonté d'organisation formelle. Les blancs imposent un silence et isolent chaque idée en un verset qui donne de l'importance non seulement au message, mais aussi au rythme de la phrase et à l'image évoquée.

C'est d'ailleurs cet aspect qui retient l'attention de la critique en 1934:

Ecrin n'a pas grande valeur quant à la forme. Nous lui reconnaissons cependant celle du rythme qui est presque toujours excellent. ⁴

Essais de prose rythmée que la cadence bien balancée rend plus harmonieux. ⁵

Le Père Saint-Pierre parle d'une "prose cadencée toute simple et toute unie", non sans faire observer "l'inexpérience de la forme adoptée". Inexpérience qui se perçoit aisément dans ces versets qui n'arrivent que rarement à se détacher de leur statut de prose:

L'ennemi croit dompter le courage des Français par le fer, le feu, la torture,

Mais rien n'émeut ses hommes de bronze. Le brave qui tombe voit se lever son frère, pour la vengeance.

Tant d'héroïsme déconcerte l'Iroquois et sa rage lui dicte maints terribles projets.

Embusqué au sud, il prépare l'attaque avec des rires sarcastiques.

("Ils gardent le coeur de la Nouvelle-France", p. 31.)

4. Henri Girard, "Ecrin", Le Canada, 31 juillet 1934, p. 2.

5. Françoise Gaudet-Smet, "Les livres. Ecrin par Jeanne L'Archevêque-Duguay", Le Devoir, 23 août 1934, p. 2.

6. A. Saint-Pierre o.p., "L'esprit des livres. Pages trifluviennes", La Revue dominicaine, déc. 1934, p. 392.

7. Ibid., p. 393.

Même dans la deuxième partie d'Ecrin, où l'auteure glorifie les us et coutumes des ancêtres et le courage des mères canadiennes soucieuses du bien-être de leurs enfants, les intentions didactiques et morales, le prosaïsme des images remettent en cause les qualités poétiques reliées à la forme d'expression:

Elle est là, blanche comme la blanche cire;
immobile, les yeux clos en un éternel sommeil, la
maman qui, tout à l'heure encore, soignait ses pe-
tits.

Et les petits ne savent pas que la maman ne
les soignera plus! Elle a l'air si bien...! Elle
a l'air si bien! ... Elle fait dodo et ensuite,
elle se lèvera; elle les caressera...

(...)

Mystère toujours!

Assez tôt, ils comprendront, les pauvres en-
fants, pourquoi l'on pleure, quand les mères s'en-
volent vers le petit Jésus.

("Mystère", p. 57-58.)

Quoique certains critiques aient qualifié ces tex-
tes de "poèmes en prose⁸", il faut bien admettre avec Hen-
ri Girard que "cet ouvrage est hors littérature⁹", et don-
ner raison à Suzanne Paradis pour qui "ces gentilles chroni-
ques n'ont avec la poésie que de lointains rapports¹⁰".

8. Jeanne, "Ecrin, par Mme Jeanne L'Archevêque-Duguay", Le Devoir, 9 juin 1934, p. 5.

9. Henri Girard, art. cit., p. 2.

10. Suzanne Paradis, "Ecrin", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p. 396.

Cha8nigane (1934)

Relatant les memes menus faits de la petite histoire de la Mauricie, Corinne Beauchemin, sous le pseudonyme de Moïsette Olier, exploite avec plus de bonheur que sa compatriote les possibilités lyriques et épiques du verset. Depuis les grandes réussites de Saint-John Perse et de Claudel, on connaît les affinités du verset avec le long poème ample:

Les poèmes construits en versets seront (...) largement organisés (...) construits sur quelques grands thèmes, à partir desquels ils se développeront d'une manière à la fois oratoire et musicale (ou cyclique). ¹¹

Les textes de Cha8nigane s'inscrivent davantage dans cette veine épique que les versets d'Ecrin, dont la longueur rejoint le vers libre. Le véritable verset naît plutôt d'une prose resserrée, condensée qui doit former un tout, "une émission de pensée complète en soi-même", comme le voulait Claudel. De longs poèmes, comme "Grandes orgues" qui ouvre le recueil de Moïsette Olier, entraînent le lecteur au gré des images, dans un vibrant hommage à la chute et à la rivière que l'auteure, dans son emportement, nomme fréquemment "fleuve":

Cha8nigane: une forêt de sapins agrippés au roc. Majestueuse cathédrale à la nef odorante; Ogives recueillis où monte la prière de glorieuses orgues.

(...)

11. Suzanne Bernard, op. cit., p. 596.

12. Ibid., p. 593.

Il [Le Saint-Maurice] se transforme pour la lutte, se grandit à la mesure des falaises brunes, se soulève, s'exalte, monte, se décuple, domine les rochers qui l'entourent et asperge leur face froide de la pluie ocre de ses embruns.

(...)

Parfois les lourdes écumes entonnent des hymnes, se recueillent et processionnent en aubes de dentelles... et parfois la marée est un long champ de gloire, quand les fins de jours pourpres y traînent des hécatombes.

Au cours de ses nuits extravagantes, la rivière angoissée s'empare des profondeurs recueillies du silence. Son chant d'adieu au granit dramatise les ténèbres. ¹³

En plus de ce ton épique qui confère une dimension lyrique à l'ensemble du texte, plusieurs éléments poétiques - rares chez Jeanne L'Archevêque-Duguay - sont exploités par Moïsette Olier. Ainsi, elle emploie fréquemment l'apostrophe et l'exclamation, procédés de nominalisation qui accentuent le lyrisme en imitant le ton des litanies et des évocations. Elle n'hésite pas à abandonner les verbes pour resserrer la prose et mettre en valeur le pouvoir des images:

Toutes les voix du nord, archets de l'apre nature:
Voix des espaces insondables et voix tourmentée
des ravins, voix des loups qui déchirent les rafales,
voix célestes des oiseaux tombées des pins et
des peupliers, plaintive voix du chevreuil, voix
rauque de l'orignal, nouées à la voix morne de la
pluie, voix des glaces, sonores comme des cymbales,
voix terribles des ouragans et des cimes qui se
frôlent!

("Les grandes orgues", p. 9)

13. Moïsette Olier, Cha8nigane, Les Trois-Rivières, Les Editions du Bien public, 1934, p. 5, 10, 11. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Enfin, la répétition à la finale de l'image de départ révèle une volonté de composition qui n'est pas sans rappeler la technique du refrain. Toutefois, on ne peut considérer "Les grandes orgues" comme un poème en prose. Ses longues descriptions et ses images qui se succèdent et se répercutent d'un verset à l'autre ("Sa montagne!... Sa montagne!... (p. 6-7)") font plutôt songer à un grand chant lyrique, à une "rhapsodie que les brises voyageuses emportent au-delà des embaumantes voûtes" (p.14). Il s'inscrit par là dans la lignée de ces longs poèmes à composition musicale, écrits dans une prose poétique rythmée, que Marcel Dugas avait introduits en littérature québécoise.

Les textes de Cha8nigane ne sont pas tous pourvus des mêmes qualités poétiques. Dans la plupart des cas, on y lit des narrations imagées plutôt que d'authentiques poèmes en prose. A preuve ce début de "Révélations":

A la vue du vieux chef songeur, panache au vent, qui méditait comme chaque soir au-dessus de la tornade symphonique, l'athlète de cuivre qui portait un canot sur son torse souple hata la marche.

("Révélations", p. 24)

ou encore, cette narration dans laquelle Moïsette Olier fait connaître, à son tour, l'oeuvre d'évangélisation du Père Butoux:

La nuit venait. Nuit brutale où le vent soufflait comme une haine. Sur sa couche de branches, l'humaine proie de souffles cinglants et de linceuls de l'hiver grelottait son sommeil misérable.

("L'éveilleur d'âmes", p. 29)

Qu'il s'agisse de l'histoire des coureurs de bois ("D'age en age" (p. 29-31)), du récit de Mgr Laflèche ("Penseur et prophète?" (p.42)) ou de la présentation du Shawinigan de 1930 dans les deux derniers textes, ("Une reine et sa cour" (p. 52-55) et "Visions nouvelles" (p.56-66)), Moissette Olier ne compose pas des poèmes en prose proprement dits: elle utilise la forme du verset pour isoler les images les unes des autres, de façon à accentuer tantot leur souffle épique, tantot leur puissance d'évocation de la nature. Le verset lui permet, en particulier, de multiplier les phrases nominales et d'exploiter le pouvoir de résonance des mots:

Les Chutes! Jour sonore de décembre et de
poudrerie engouffré entre les rives de sapin.
Neige vivante et gels étincelants. Frimas en
fleurs. Chrysanthèmes de givre, géantes corolles
hiémales, et fougères de nacre, violemment fau-
chées par le silex. Somptueuse avalanche de pé-
tales et de tiges qui se heurtent. Epanouisse-
ment immaculé et retentissant, rampantes jonchées,
vaporeuses blancheurs! Bondissantes gerbes de
cristal chantant!

("Penseur ou prophète?", p. 42-43)

On ne trouvait pas, dans Ecrin, ces procédés incantatoires, créateurs d'un lyrisme proprement poétique. Pourtant, Moissette Olier avait employé la même formule dans "Le Saint-Maurice", poème publié deux années auparavant dans Le Bien public, et qui eut, selon Suzanne Lafrenière, "une large diffusion"¹⁴ après avoir gagné le premier prix

14. Suzanne Lafrenière, op. cit., p. 121.

d'un concours littéraire¹⁵. Madame Lafrenière note par ailleurs la ressemblance entre ces deux ouvrages qu'elle qualifie, sans hésitation, de poèmes en prose:

Venu de la même veine lyrique, du même amour pour sa patrie que "Le Saint-Maurice", ce Cha8nigane est aussi un très beau poème. Même rythme large, même éblouissement d'images originales et même composition. Le deuxième poème si étroitement ajusté au premier, si semblable par l'exaltation des sons et des couleurs qu'on dirait le deuxième volet d'un même diptyque. Et pourtant Moïsette Olier ne se répète pas. ¹⁶

Trop narratifs et trop longs pour constituer de véritables poèmes en prose, ces chants composés de versets lyriques, n'en demeurent pas moins, avec les tentatives d'Ecrin, des exemples éloquents de cette nouvelle forme d'écriture poétique qui reçut généralement un accueil très chaleureux de la critique¹⁷. De plus en plus, on reconnaît que la poésie se manifeste dans la prose par le rythme et la musique, procédés jusque-là associés à la versification traditionnelle.

Cantilènes (1936)

"Malgré des éloges aussi encourageants¹⁸", Moïsette Olier abandonne le verset pour retourner au roman et au conte aussitôt après la publication de Cha8nigane. Jean-

15. Suzanne Lafrenière mentionne que le 2^e prix avait été décerné à Gilles Quentin pour Le Réveil du vieux pin et le 3^e, à François Hertel, pour L'Épopée trifluvienne.

16. Ibid., p. 121.

17. Ibid., p. 128.

18. Ibid., p. 128.

ne L'Archeveque-Duguay, elle, revient à cette forme dans les Cantilènes en 1936. Mais cette fois, elle délaisse totalement les sujets à caractère historique pour se consacrer à l'évocation des choses quotidiennes, à la morale chrétienne, à l'expression de sa foi dans des "Cantilènes évangéliques" qui ressemblent plus à des prières qu'à des poèmes; elle glorifie aussi l'amour maternel dans des "Cantilènes enfantines", où l'on retrouve les thèmes et la manière d'Henriette Charasson des Heures du foyer (1926) et de Deux petits hommes et leur mère (1928)¹⁹.

Ecrites comme "Les simples pierres" d'Ecrin, dans une prose découpée en vers libres et en versets, ces cantilènes furent louées par Saint-Denys Garneau, entre autres, qui nota "la disponibilité pour la Beauté", la "sensibilité pleine de sollicitude envers la vie", la "façon de reconnaître ces choses (...) dans une correspondance aux états d'âme" et enfin, "l'unité extraordinaire de ton" de ce livre²⁰. Saint-Denys Garneau valorise ainsi une conception de la poésie qui est moins une construction du langage qu'une certaine attitude devant le monde et les choses. D'un

18. Ibid., p. 128.

19. Henriette Charasson, Les Heures du foyer, poèmes, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1926, 187 p.; Id., Deux petits hommes et leur mère, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1928, 221 p.

20. H. de Saint-Denys Garneau, "Cantilènes", La Relève, 3^e cahier, 2^e série, janvier-février 1937, p. 89-93.

point de vue stylistique, et malgré l'usage du verset, les Cantilènes recèlent trop de prosaïsmes -comme l'avait noté le Père Gabriel M. Lussier dans la Revue dominicaine²¹- et trop d'images banales pour qu'on puisse les considérer comme des poèmes. D'autre part, cette unité d'intention qu'observe Jacques Blais²², à la suite de Saint-Denys Garneau, est davantage au service d'une morale et d'une vision chrétienne qu'à celui de l'art ou de la poésie. En d'autres mots, ces hommages au travail quotidien, aux choses les plus simples de la vie campagnarde, à la mère, à l'enfant et à Dieu relèvent plus d'une conception édifiante de la littérature que d'une volonté d'écrire de la poésie.

Par ailleurs, le choix du verset ne serait-il pas justement motivé par la thématique profondément religieuse de Duguay et la visée morale et didactique qu'elle poursuit visiblement dans les Cantilènes? Bien entendu, le verset isole les images, amenant ainsi le lecteur à s'attarder à chaque fragment, alors que la linéarité de la prose impose au contraire une continuité, un suivi qui a pour principal objectif de livrer un message. Dans le cas du verset, on est sensible à un rythme; il établit en outre des rapports sémantiques et parfois sonores entre les mots

21. Gabriel M. Lussier, "Deux poètes de chez nous", Revue dominicaine, mai 1937, p. 249-250.

22. Jacques Blais, De l'Ordre et de l'Aventure. La Poésie au Québec de 1934-1944, p. 139.

qui se font écho d'une strophe à l'autre. Trop souvent cependant, le verset des Cantilènes, comme celui d'Ecrin, n'est que le résultat d'un découpage de la prose, reproche déjà formulé par le caustique Valdombre:

Au lieu de s'astreindre à des règles qui paraissent désuètes, on aligne simplement des bouts de prose, mais on les dispose de manière à ce que tout cela prenne forme d'un beau poème. Je me demande si Mme Duguay n'aurait pas obtenu un plus grand succès en écrivant ses phrases de suite au lieu d'aller continuellement à la ligne et de les couper d'un point et virgule qui tire l'oeil? Elle a sans doute beaucoup lu Claudel, Paul Fort et même Montherlant à l'époque où il s'amusait à étayer de la poésie avec de la prose très ordinaire. Mais la poésie ne réside pas dans la disposition des phrases.

En effet, les fragments de phrases du texte intitulé "Un héritage" pourraient très bien se suivre sur la ligne horizontale sans que rien, ni dans le message, ni dans le rythme, ni dans l'harmonie des sons n'en soit altéré:

Solidement construit, en pur noyer, pourvu
de profonds tiroirs,

Surmonté de rayons et d'étagères sculptées,
le pupitre de mon père

En son temps, était digne d'un bureau de tabellion.

D'ailleurs, cette disposition fait songer à un long vers libre plutôt qu'à un verset. Seuls quelques textes marqués d'une volonté d'organisation formelle, par la répétition fi-

23. Valdombre, "Littérature canadienne. Encore des Cantilènes", En Avant!, 5 mars 1937, p. 3.

24. Jeanne L'Archevêque-Duguay, "Un héritage", dans Cantilènes, Montréal, Beauchemin, 1936, p. 13. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

nale de l'image du début par exemple, peuvent s'apparenter à des poèmes, malgré leur ton moralisateur et leur débit liturgique qui les rapprochent plus de la prière que de la poésie:

La poésie la plus authentiquement religieuse ne prie pas, n'égale pas la prière puisque l'attention du poète reste attachée à son acte créateur, tandis que dans la vraie prière, l'orant disparaît dans son attention à Dieu.²⁵

Chez Jeanne L'Archevêque-Duguay, l'impulsion vers le Créateur est si prononcée qu'elle ne laisse que très peu de place au souci artistique exigé par la poésie. Les "Cantilènes évangéliques" offrent de nombreux exemples de ces "prières" qui empruntent le style de Lamennais:

Le vrai don! Celui que Vous me demandez,
Jésus, le denier de la veuve.

Le don du coeur: l'offrande amassée dans
le sacrifice, offrande de l'humilité.

Le don que Vous demandez, Seigneur, à tous
ceux qui veulent travailler à l'oeuvre restauratrice.

Le don de la veuve, fait du "moi entier",
c'est celui-là que Vous me demandez, Jésus.

("Le denier de la veuve", p. 112)

Offrande (1942)

Avec Offrande, Jeanne L'Archevêque-Duguay exploite encore davantage cette double tendance religieuse et sentencieuse du verset. D'une part, elle poursuit l'apologie, entreprise dans les Cantilènes, de la femme au foyer, de la mère aimante, de la famille et du travail, dans des textes

25. Rina Lasnier, Poèmes I, Montréal, Fides, 1972, p. 13.

dont les titres parlent d'eux-mêmes: "Travaux de femme" (p. 41-42), "Des petites voix, dehors..." (p.51-52), "A la Vierge, femme de maison" (p.79-80)²⁴; d'autre part, toute une série de textes expriment la foi de l'auteure sous la forme de prières ou de psaumes. La plupart d'entre eux sont reproduits et regroupés dans la section "Gerbe mystique" du recueil intitulé Dans mon jardin²⁵, publié en 1951:

Vous me permettez d'unir ma main à celle du
prêtre, ma main indigne Vous offre l'Hostie, elle
aussi,

O Père très Saint.

Vous ne regardez pas cette main mais ce mor-
ceau de Pain sanctifié par la présence

Du Fils bien-aimé, toute votre complaisance.

Comme je suis riche et ne désire plus rien!

("Offertoire", dans Offrande, p. 97)²⁶

Par contre, lorsqu'elle cesse d'imiter les prières et les psaumes ou d'énoncer des leçons de bonne conduite et de morale, Duguay réussit à composer des textes dont les images et l'organisation en versets font songer à un poème.

26. Jeanne L'Archevêque-Duguay, Offrande, Montréal, Fides, 1942, 111 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

27. Id., Dans mon jardin, Montréal, Fides, 1951, 254 p.

28. Autres textes imitant le style et le ton des prières et des psaumes dans Offrande: "Le troisième mystère joyeux" (p.87-88); "Prière du matin" (p. 89-90); "Évangéline" (p. 92-93); "Credo" (p. 94-95); "Sanctus" (p.99-100); "Pater!" (p.101-102); "Communion" (p. 103); "Dernière oraison" (p.104); "Prière pour mes petites absentes" (p.105) et "Oraison du soir" (p.107-108).

C'est le cas d' "Arbres en fleurs", qu'il convient de citer en entier pour apprécier les qualités de densité et d'unité propres à la poésie:

Dans la clarté matutinale, j'ouvre la
fenêtre: ce n'est que feuillage neuf voilé
d'une lumière mauve.

Dans la clarté matutinale, j'ouvre la
fenêtre.

La maison s'emplit du parfum des fleurs
écloses, cette nuit, sur les pruniers, les
cerisiers, grappes roses aux branches.

La maison s'emplit du parfum des fleurs
écloses.

Sous la brise odorante, mes petits s'é-
veillent: extase! "Que s'est-il passé, au
clair de lune, maman?"

Sous la brise odorante, mes petits s'é-
veillent.

"Les anges semèrent une floraison d'étoi-
les sur les arbustes, mes petits!" Emerveillés,
ils disent la prière...

Les anges semèrent une floraison d'étoiles.

Sous les rayons de midi, les boutons s'ou-
vrent à l'infini; les abeilles dansent, boivent
aux pétales.

Sous les rayons de midi, les boutons s'ouvrent.

Au crépuscule, ma campagne revet une robe de
fleurs et se voile de brume, pour l'heure vespéra-
le.

Au crépuscule, ma campagne revet une robe de
fleurs.

("Arbres en fleurs", dans Offrande, p. 16-17)

L'emploi anaphorique des images et l'autonomie sé-
mantique des versets qui en résulte confèrent à ce texte
des qualités de poème. Chaque image est contenue dans l'es-

pace du verset où, pourrait-on dire, elle se suffit à elle-même. Elle fait évidemment partie intégrante de l'ensemble, mais elle n'y est plus en état de dépendance comme dans "Si j'étais riche" par exemple, où le verset se poursuit dans le suivant, produisant alors la même continuité syntaxique et sémantique que la prose:

Si j'étais riche et libre, j'irais vivre
dans cette maisonnette au toit rouge,

Face à la mer, à la mer d'un bleu vert,
qu'on devine baignée de soleil là-bas,

Tout près du ciel.

("Si j'étais riche", dans Offrande, p. 33)

Ici le message littéral est trop accentué pour que l'effet poétique -qui aurait pu émerger d'une telle disposition- puisse naître: il se trouve en quelque sorte annulé par la référence des mots aux choses. La puissance évocatrice des images ne peut être fixée dans une continuité temporelle et spatiale. Pour construire un poème, le poète doit imposer un arrêt au flot naturel du langage. Chez Jeanne L'Archevêque-Duguay, la forme du verset aurait pu servir de frein à cette coulée de l'inspiration, mais la volonté didactique et la visée morale jouent un rôle trop important. C'est pourquoi, malgré sa prédilection pour une forme qui convient parfaitement à ses penchants religieux, Duguay n'arrive que rarement à composer de véritables poèmes en prose, textes qui s'inscriraient dans la foulée d'"Arbres en fleurs".

Force est d'admettre que la forme du verset -qui a pourtant donné lieu à la création de grands poèmes lyriques, épiques et religieux- n'a pas pour fonction, chez l'auteur des Cantilènes, d'engendrer un poème. L'accent mis par Duguay sur le message, l'aspect didactique et la visée morale de sa "poésie" la font inévitablement verser dans la prose et la littérature édifiante. Cette intention est si manifeste qu'elle annule le rythme mélodique des versets et occulte l'indéniable faculté d'émouvoir propre à la simplicité des images et à la sincérité des sentiments exprimés. Cependant, le succès des recueils de Jeanne L'Archevêque-Duguay -ils furent tous épuisés rapidement- révèle les intérêts de l'idéologie dominante à l'époque, dont les tenants étaient épris de valeurs morales et universelles, aimant se faire répéter sans cesse les dogmes et préceptes rassurants de l'Eglise sur la grâce de Dieu, le bonheur de la famille et les joies du travail. Loin d'échapper à la valorisation de ces idéaux, la poésie y sacrifiait l'art.

Les versets de Duguay subordonnent la poésie à une fonction à la fois sociale et morale, fonction qui fut en même temps celle de toute la littérature régionale entre 1910 et 1940. Mais cette Mauricienne s'était du même coup essayée à une forme poétique qui, sous la plume de véritables poètes tels Rina Lasnier, allait devenir le mode d'expression par excellence de la poésie d'inspiration religieuse au Québec. Le verset constituera de fait la seule

manifestation poétique -autre que le vers- au cours de la période 1934-1947, le poème en prose ne figurant que dans quelques revues d'avant-garde comme Gants du ciel, La Relève, et, surtout, chez Les Cahiers de la file indienne ou, en 1946, seront réunis les petits récits de Thérèse Renaud, sous le titre très significatif Les Sables du rêve. Précédant cette première manifestation surréaliste du poème en prose, le verset attirera une pléiade de poètes mystiques et religieux.

II. Poesie religieuse: Maurice Désilets, François Hertel, Rina Lasnier et Gustave Lamarche.

Mosaïque et Vol de flammes (1939)

En 1939, Maurice Désilets fait paraître Mosaïque et Vol de flammes, recueil de poèmes mystiques qu'il offre à ses pairs en souvenir de son ordination sacerdotale chez les Clercs Saint-Viateur. Préfacé par le Père Gustave Lamarche, ce petit livre contient dans la première partie, intitulée "Mosaïque", de courts poèmes composés de deux quatrains aux vers réguliers et rimés et dans la seconde, "Vol de flammes", de longs poèmes en vers libres et en versets. De l'enfance à l'adolescence jusqu'au choix de la prêtrise, Désilets retrace son itinéraire spirituel depuis les profondes déceptions reliées à la possession des choses, à l'amour et au désir humain, jusqu'à l'épanouissement total en Dieu. Le poème "Ma chose à moi", le seul qui soit entièrement composé de versets, décrit les étapes de cette trajectoire,

qui va de l'impuissance de l'enfant et de l'homme sans la présence divine, à la force et au salut de celui qui entre en contact avec Dieu:

Ainsi l'homme aveugle va cherchant à saisir dans la nuit les choses au Monarque unique par qui toutes et lui-même sont.

(...)

Et il erre inquiet, sans repos, loin de l'humble sagesse, voulant être à lui-même son bien, tout comme Dieu.

O désordre, ô vaine complaisance, ô commerce qui partage et affaiblit, que l'homme qui se donne à l'homme!

Lors que lui revient-il de plus de ces efforts dont il se consume en son cœur? -de stériles douleurs!

C'est pourquoi retrouvant en moi-même ces choses qui furent autour de moi dans mon enfance, et dans ma solitude, j'ai pensé

Que l'être n'a sur l'être nul empire sinon par Dieu, sceptre vivant, roc éternel, bouche de pierre d'où sourd La Liberté.²⁹

Les phrases et fragments ainsi découpés en versets atteignent une autonomie et une importance que la disposition en prose n'offrirait pas. On a véritablement l'impression de lire des sentences bibliques, écrites dans le but d'énoncer des paroles qui ne souffrent aucune objection. Par là, ce long texte revêt un aspect théologique, purement didactique, qui va à l'encontre de la gratuité du poème en prose. Le verset convient mieux à ce texte qui, par l'em-

29. Maurice Désilets, Mosaïque et vol de flammes, Joliette, Scolasticat Saint-Charles, juin 1939, p. 80-81. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

ploi de courts récits servant à illustrer la thèse développée, se rapproche de la parabole:

Et maintenant, voyez, c'est un grand enfant
qui pleure avec la même rageuse impuissance son bien.

Il avait possédé pour lui seul ce cœur ami
qui partout le suivait comme l'ombre vivante du sien;

Leurs joies chantaient à l'unisson, leurs peines se consolait et le même idéal unique dans l'azur souriait à chacun

Etait-ce malentendu? ou cette espèce d'injuste lassitude qui fait les yeux plus durs et froids et plus distants?

Ou quelque jaloux intérêt? -il ne sait. Mais l'ami n'est plus à lui cet autre lui-même, il l'a senti

Au salut bref, au seul regard, à cette gêne neuve entr'eux, et surtout à cette douleur vive et vide au fond du cœur.

("Ma chose à moi", p. 78)

"Ma chose à moi" est le seul exemple de ce genre dans Mosaïque et Vol de flammes, où Maurice Désilets privilégie un vers libre qui parfois se prolonge sur l'autre ligne, formant une sorte d'enjambement:

Mais qu'est ceci? Mon corps, Seigneur, sous moi
se tord

Dans le déchirement et me voici en Vous comme un
autre moi-même?...

("Retour", p. 87)

Ce vers libre qui, par son étendue, s'apparente à un type de verset, sera pratiqué par Gustave Lamarche dans Poèmes à la Vierge et par François Hertel dans Axes et parallaxes et Strophes et catastrophes.

En 1941, paraissent deux recueils de poésie de facture fort différente au premier abord, mais qui utilisent le même mode d'expression, et qui réconcilient leurs tensions et leurs contradictions en Dieu, l'un par la voie contemplative, l'autre par la voie philosophique. Images et proses de Rina Lasnier et Axes et parallaxes de François Hertel proposent en effet deux mondes³⁰ parallèles, l'un de beauté, l'autre de pensée, qui se rejoignent en une même unité, celle de Dieu. Par ailleurs, ce qui permet de rapprocher ces deux recueils, c'est le privilège accordé au verset, qui semble en voie de devenir, après l'utilisation qu'en ont fait Lamennais, Claudel et, plus près de nous, Lamarche et Désilets, la forme d'expression par excellence de la poésie religieuse.

Images et proses (1941)

Dès 1939, avec Féerie indienne, ce "poème dramatique" présenté par Alonzo Le Blanc comme "l'un des sommets du théâtre poétique au Québec³⁰", Rina Lasnier s'affirmait comme poète religieux, en partie grâce aux notations poétiques qui abondent dans les dialogues entre les éléments de la nature, tels "La Neige et l'Erable, la forêt, la mousse, et la terre":

Neige: Je pose sur les noires épaules de la terre
un blanc manteau sans couture

30. Alonzo Le Blanc, "Féerie indienne", dans le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, p. 486.

Erable: Nul espoir de mes branches, mats sombres,
au-dessus de la mer immobilisée.³¹

De même le sujet -la conversion, la foi à toute épreuve et l'amour mystique de Kateri Tekakwitha- accentué par de nombreuses expressions bibliques, révélait la dimension profondément religieuse que n'allait pas cesser d'embrasser l'œuvre de Rina Lasnier. Les deux autres pièces de théâtre qu'elle publia en 1941 et 1943, Le Jeu de la voyageuse qui raconte la vie et la mission de Marguerite Bourgeoys, et Les Fiançailles d'Anne de Noüe, qui narre le courage d'un Père colonisateur s'abandonnant à la nature et à Dieu, ne font que confirmer les tendances à la fois poétiques et religieuses du style de Lasnier. A sa manière habituelle, elle prête voix aux éléments de la nature, non sans utiliser fréquemment l'anaphore et les images bibliques, procédés qu'elle reprendra cette fois dans les poèmes à versets d'Images et proses et du Chant de la montée.

Intitulés Proses et présentés en 1941 par Gustave Lamarche comme "des chants de douceur"³², par Marcel Raymond comme des "annotations en marge de la vie (...) [composées] d'un verset qui n'est pas la grande vague claudélienne empruntée aux psaumes mais qui y reste très voisin"³³, les

31. Rina Lasnier, Féerie indienne. Kateri Tekakwitha, Saint-Jean, Ed. du Richelieu, 1939, p. 56.

32. Gustave Lamarche, "Fusées de Phébus dans notre ciel. (Hertel, Lasnier, Bélanger)", Les Carnets viatoriens, vol. VI, no 3, juillet 1941, p. 171.

33. Marcel Raymond, "Images et proses par Rina Lasnier", Le Devoir, Samedi 15 mars 1941, p. 6.

textes d'Images et proses furent qualifiés également de "poèmes en prose"³⁴ par Eva Kushner en 1964, avant d'être classés dans le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec comme "proses lyriques"³⁵ par Paul-Chanel Malenfant.

Sans nier la pertinence de chacune de ces attributions, et en admettant qu'il y ait une certaine proximité dans l'échange des procédés entre le chant, le verset, le poème en prose et la prose lyrique, il semble que, non seulement par leur composition, mais aussi par leur tonalité religieuse, les poèmes de ce recueil soient beaucoup plus proches du verset que des autres formes évoquées.

Il est cependant significatif qu'on ait parlé de "poèmes en prose" à propos de ces textes, car ils comportent en effet des caractères spécifiques à ce genre, tels une phrase de prose, la composition plus circulaire que linéaire et surtout la brièveté. Toutefois, la longueur des phrases et leur découpage en fragments autonomes, surdéterminés par l'usage de l'anaphore et d'un blanc prononcé après chaque image, confirment la thèse du verset plutôt que celle de la prose. Il y a, à l'intérieur de chaque verset, une mesure métrique et une unité syntaxique que la prose a tendance à rompre en rattachant simplement les phrases les unes aux autres; c'est pourquoi le verset n'a généralement

34. Eva Kushner, Rina Lasnier, Montréal et Paris, Fides, 1964, p. 42.

35. Paul-Chanel Malenfant, "Images et proses", dans le Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 506-507.

pas l'ampleur d'un paragraphe ou d'une strophe de poème en prose. En outre, la structure du verset se répercute tout au long du texte pour en assurer l'unité, alors que la strophe du poème en prose a une autonomie syntaxique et sémantique beaucoup plus rigoureuse. Ainsi les versets d'Images et proses sont courts et reliés entre eux, dans la plupart des cas, par la répétition initiale de la même expression. Le poème liminaire en constitue un bon modèle:

J'ai aimé ma vie, Seigneur, plus que l'oiseau
n'aime son essor, et le renard, sa tanière,

J'ai aimé l'herbe toujours redressée sous nos
écrasements, et la neige plus blanche que la laine
et les mains de femmes,

(...) ³⁶

L'anaphore assure une autonomie sémantique à chaque verset, tout en préservant l'unité d'ensemble par la répétition à la finale de l'image du début, comme dans les poèmes en prose "formels", avec refrains. Une vingtaine de poèmes sont construits sur ce mode de l'énumération propre à l'incantation, de même que plusieurs poèmes en vers, tels "Contemple" (p.40), "Pax" (p.47), "La centième brebis" (p.48) et "Le vent" (p.99). Dans certains poèmes composés de versets, le mouvement, au lieu d'être énumératif, sera plutôt alternatif, créant un jeu de miroir à partir des deux images centrales du poème. "La descente", par exemple, débute par la répétition des deux impératifs "laissez", que complète la série suivante:

36. Rina Lasnier, Images et proses, Saint-Jean, Les Editions du Richelieu, 1941, p. 11. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

ma descente où je passe avec le vent et les nuages pour éviter les chiens hargneux,

mon chemin de solitude où je croise parfois le "gars" au coeur trop lourd qui livre à la marguerite le secret de ses larmes,

ma descente tranquille où la pluie étouffe mieux les cris, où le sable efface mieux les pas,

mon chemin rempli de pur espace où le soir je me dresse comme une rature sur l'horizon.

("La descente", p. 15)

Dans les poèmes où l'anaphore ne délimite pas la composition du verset, celui-ci est constitué d'une proposition dont le sens est complet en lui-même, mais qui se prolonge dans le verset suivant. Alors que l'anaphore impose en quelque sorte les modes de la juxtaposition et de l'énumération, grâce auxquels les images se superposent exactement les unes aux autres à partir du verset initial, les poèmes où son emploi n'est pas marqué procèdent plutôt selon le mode de la subordination ou de la coordination:

Oh! femme élue pour la meilleure part et le plus haut silence, songe à ta soeur Marthe;

la poussière vole sous sa sandale et l'environne de sa grisaille, le bruit de la maison couvre les voix intérieures;

c'est en passant seulement qu'elle boit l'eau pure de Sa présence et sans quitter le fardeau quotidien;

pourtant elle aussi cherchait la margelle du puits où meurent les gestes, où s'apaise le tourment de l'amour...

("O femme élue", p. 21)

Dans l'un et l'autre cas cependant, la syntaxe des versets semble plus proche de la prose que du vers, même si les versets ont une autonomie sémantique qui rompt la linéarité de la prose. Ce paradoxe d'une syntaxe de prose et d'une structure de vers définit bien la nature hybride du verset.

Il arrive même, dans certains poèmes d'images et proses, que les deux modes de composition soient entremêlés. C'est le cas de "Prière" où chaque strophe est composée de versets subordonnés les uns aux autres, alors qu'au niveau de l'ensemble du poème, les strophes sont juxtaposées à tel point que chaque verset se répond et se superpose d'une strophe à l'autre, dans un jeu de miroir parfait:

Seigneur... déliez mes liens...

Entre la terre et moi, il y a une haute sandale.

Ma sandale défend mon pied de la morsure de la terre;

si mon pied était nu, je me souviendrais de mon nom... poussière.

Entre mes frères, il y a le mirage du bonheur.

Mon coeur est une île lointaine qu'entoure la mer immense de l'amour;

si mon coeur avait quitté sa solitude, je saurais ma faim... la charité.

Entre vous et moi, il y a l'embuche de ma ferveur.

Ma vie est un arbre aux multiples désirs, où palpite une colombe;

si ma vie délivrait l'âme captive, je saurais

l'ampleur de mon essor... l'infini.

Seigneur... déliez mes liens.

("Prière", p. 44) ³⁷

Ces structures symétriques et simples révèlent peut-être la jeunesse et la naïveté de Rina Lasnier mais, et de manière beaucoup plus significative, elles sont à l'image d'une vision d'un monde beau, droit, paisible, sans faille, où la contemplation a remplacé l'observation, un monde qui organise et définit toute la thématique d'Images et proses. Ainsi le mouvement circulaire produit par la répétition des mêmes images à l'intérieur des versets joue-t-il un rôle fondamental dans la tonalité des poèmes:

L'impression de bonheur tranquille vient de ce que le retour des mêmes structures reproduit le mouvement cyclique de l'univers. ³⁸

Dès l'ouverture, le poème "J'ai aimé" (p.11-12) annonce l'esprit et le ton du recueil. Ton de l'incantation et de la prière au Créateur des choses, et surtout des bienfaits de la terre et de la vie que chaque poème s'emploiera à décrire et à présenter en les valorisant. Ce vibrant hommage s'inscrit dans l'esprit d'une communion entre le locuteur et le Seigneur, communion rendue possible par l'intermédiaire des éléments de la nature, comme si le poète cherchait à atteindre Dieu par sa création. Eloge de la vie

37. Voir l'excellente analyse qu'en a donnée Jacques Blais dans De l'Ordre et de l'Aventure, p. 286-287.

38. Jacques Blais, op.cit., p. 287.

et de ses multiples beautés, malgré les vicissitudes de ce temps de guerre:

J'ai aimé toute ma vie orientée vers vous,
Seigneur, comme un sillon portant droit au
cœur du Soleil.

("J'ai aimé", p.12) --

L'arrangement des poèmes dans le recueil est aussi singulier. Les textes sont regroupés par paires séparées les unes des autres par des photographies de l'avi, "images" qui accompagnent les "proses" non sans annoncer leur thème central: la représentation de la longue route à l'intérieur des terres qui précède "La descente" et "Le chemin" (p.14), par exemple. Organisés par paires, les poèmes présentent deux perspectives différentes de la même réalité ou du même objet de contemplation: "La descente" et "Le chemin" (p.15-16), "D'une fenêtre qui chante" et "Vitrail" (p.19-20), "L'arbre dans un champ" et "L'arbre dans la rue" (p.55-56), "Automne" et "Feuilles" (p.91-92).

Les poèmes isolés - "J'ai aimé" (p.11), "Ile" (p.51-52), "Lorsque j'étais une petite fille" (p.59-60), "La maison" (p.75-76), "Impatience" (p.79-80), "Voisinage" (p.83-84) et "Dépouillement" (p.97-98) - sont très proches d'une expérience vécue, alors que dans les diptyques la distance entre le "Je" et les choses représentées est plus marquée, la contemplation a un caractère plus universel. Le plus souvent, le premier poème introduit une réalité d'où le

* Pseudonyme de Mgr Albert Tessier.

"Je" est absent, et le second rétablit la distance entre le locuteur et cette réalité; c'est le cas de la description dans "Les ailes du matin" et du vécu de "Prière" (p.43-45). Comme si, dans un premier temps, il y avait contemplation du monde, d'où le caractère généralement plus descriptif des premiers poèmes, et, dans un second temps, mise en rapport avec le vécu du "Je". Ainsi en est-il des thèmes de l'exil, de la solitude et de l'amour dans "Automne" et "La forêt vide" (p.27-28), "Le peuplier" et "Chanson" (p.31-32) et "Le sapin" et "Neige" (p.35-36).

Le thème de la délivrance des liens terrestres dans le but de rejoindre Dieu est présent dans presque tous les poèmes, mais il est exposé clairement dans le diptyque composé de "Les ailes du matin" et "Prière" (p.43-44), poèmes qui pourraient servir de microcosme à tout le recueil, tant leur composition et leur sujet sont représentatifs de l'ensemble des textes. D'une part, l'énumération et la superposition des strophes marquées par l'anaphore dans "Les ailes du matin" et la subordination des versets les uns aux autres dans "Prière" déterminent les deux modes d'organisation des poèmes d'Images et proses. D'autre part, tandis que dans le premier volet, les choses réussissent à tour de rôle à se délivrer de leurs attaches et à s'échapper vers l'au-delà, dans "Prière" le "Je" souhaite pour soi cette liberté, cette lévitation qui mène à Dieu, mais ses exhortations demeurent des souhaits: le poème se termine par la mē-

me formule qui l'avait introduit: "Seigneur... déliez mes liens" (p.44).

Ainsi la thématique d'Images et proses se ramène à la contemplation des choses "qui ne se possèdent pas" ("Contemple", p. 40) et à la distance qui sépare le locuteur de Dieu. Entre cette contemplation et cette plénitude, le poète se rappelle les émerveillements de son enfance ("Lorsque j'étais une petite fille" (p. 59-60), se complait dans la solitude et les illusions de l'amour ("Ile", p. 51- 52), convoite les perfections de la nature ("Joie", p. 71) et rêve d'atteindre l'azur par les pouvoirs de la poésie ("Beauté", p. 75). Les motifs de l'arbre, du chemin et du vaisseau sont déjà omniprésents et annoncent une symbolique qui s'enrichira de significations profondes dans l'oeuvre future. Ici, par contre, on est encore loin du symbole: l'image est limpide, transparente; elle demeure à un niveau purement littéral. Pour ne citer qu'un exemple, "La maison":

Reviens... tu as faussé ta vie en accordant
ton désir au désir de la ville;
je veille sans feu ni lumière et mes vitres,
où jaillissaient des sources de clarté, se brisent
en silence;
reviens, une maison vide est une coquille
morte, la tristesse la remplit sans la combler;
(...)

("La maison", p. 75)

Même si la personnification introduit dans le poème un sens figuré, le langage reste simple, référentiel, alors que les versets du Chant de la montée et les poèmes de Rina Lasnier postérieurs à 1947 usent d'un langage proprement poétique,

loin de toute référence, de toute rhétorique, proche du symbole.

Axe et parallaxes (1941)

Avec Axe et parallaxes en 1941, Rodolphe Dubé, mieux connu sous le pseudonyme de François Hertel, abandonne la versification régulière, en particulier l'alexandrin, pour s'adonner uniquement au vers libre et au verset. Malgré l'indéniable beauté et les qualités rythmiques du vers régulier, il empêcherait l'expression complète et totale d'une idée; contraint par la rime, le vers aboutirait souvent à l'inutilité et à l'arbitraire. Hertel s'explique en ces termes dans un des premiers poèmes du recueil qu'il intitule significativement "Axe ou art poétique":

Je crois aussi en la forme régulière du vers,
en la forme antique

Et solennelle. Mais plus pour moi.

Pour ceux-là seuls qui n'étouffent point
de ce mal étrange: ne pouvoir s'exprimer.
(...)

Pour moi j'ai trop vu l'inutilité, j'ai trop
saigné dans l'arbitraire.

Je veux dire enfin ce que j'avais à dire,

Si je ne l'ai point oublié à faire des vers,

A rimer, quand Leconte de Lisle a dit le
dernier mot et que Heredia est mort
depuis cinquante ans.³⁹

Aussi préfère-t-il le rythme individuel et naturel du vers libre au rythme artificiel de l'alexandrin:

39. François Hertel, "Axe ou art poétique", dans Axe et Parallaxes, Montréal, Les Editions Variétés, 1941, p. 17-18. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Nous ne sommes pas tous adaptés aux ondes
de douze pieds

Je crois à la syntonisation individualiste.

("Axe ou art poétique" p. 19)

D'autre part, la poésie selon Hertel entretient des rapports étroits avec la métaphysique et la religion; en lui-même d'ailleurs coexistent les deux personnalités, le philosophe et le théologien, qu'il rassemble en une même unité, le poème:

Je crois que la métaphysique et la poésie ne
font qu'un.

("Axe ou art poétique", p. 15)

affirme-t-il à la première ligne de son "Art poétique". Si les poèmes d'Images et proses cherchent à atteindre le créateur par la voie de la contemplation, ceux d'Axe et parallaxes empruntent la voie plus intellectuelle de la philosophie et de la métaphysique pour reconnaître en Dieu l'unité et l'origine. Cependant, la pratique du verset surdétermine, dans les deux cas, l'inspiration fortement religieuse. Mais alors que Rina Lasnier compose ces suites d'images sans se réclamer de quiconque, Hertel s'inspire de Claudel, dont l'influence ne cessait de s'étendre sur l'élite chrétienne du Québec, comme en témoignent La Relève, La Nouvelle Relève, Les Carnets viatoriens, Les Gants du ciel. Hertel ouvre son recueil par une "Lettre à Paul Claudel", dans laquelle il lui dédie sa poésie tout en avouant avoir cherché à imiter sa pensée:

Dans ces poèmes, que je vous dédie, vous
trouverez

Une sorte de caricature métaphysique de
votre oeuvre.

("Lettre à Paul Claudel", p. 10)

Si les préoccupations théologiques et métaphysiques de François Hertel trouvent leur résolution dans l'oeuvre poétique de l'auteur de L'Annonce faite à Marie, pour qui tout le mystère de la Création mène à Dieu, pour qui la Religion est d'un immense secours au poète en lui apportant "la louange, le sens et le drame"⁴⁰, il n'en va pas de même pour les images et les procédés. Hertel emploie un verset qui n'a pas du tout l'ampleur ni la richesse symbolique de celui de Claudel. Le verset d'Axe et parallaxes est généralement très court, se confondant avec un vers libre⁴¹:

Vierge de notre age, seule pureté sur le
fond dévasté
Où grimacent les Chimères,
Vierge des temps futurs, Vierge du Japon
et Madone de Chine,
Vierge des Indes, Vierge de partout, o
catholique
(...)
Donne à mon coeur d'homme la joie,
Donne à mes yeux d'homme la lumière,
Donne à ma tête d'homme la vérité,
A pleines mains, donne-nous l'unique
pain, le Christ!

("Prière à la Vierge", p. 86-87)

-
40. Paul Claudel, Positions et propositions, Paris, Gallimard, 1934, p. 17.
41. La plupart des critiques ont d'ailleurs vu dans Axe et parallaxes, un recueil de vers libres: Guy Sylvestre, "Axe et parallaxes", Le Droit, Samedi 9 mars 1941, p. 2; Anonyme, "Axe et parallaxes", Le Droit, 15 février 1941, p. 8; Maurice Huot, "L'Actualité. Axe et parallaxes", Le Devoir, 24 février 1941, p. 1.

La comparaison des deux versions du recueil, celle de 1941 et celle de 1946 parue aux Editions du Lévrier, est très éclairante à ce propos. Dans la première édition, les poèmes sont disposés de telle façon que les courts versets correspondent à peu près à des vers libres qui se prolongeraient sur une autre ligne, comme l'enjambement d'un vers régulier:

Je ne suis qu'un pauvre curé, Monsieur Paul
 Claudel,
 Tout ce qu'il y a de plus clerge,
 Et pas haut dans aucune échelle.
 Ce qui est plus typique encore: je vous
 ressemble un peu,
 Par ce besoin de mettre du noir sur le
 blanc
 Et de n'être compris que de moi-même
 à certaines heures.

("Lettre à Paul Claudel", p. 9)

Dans l'édition de 1946, la disposition est sensiblement différente puisque la partie du vers reportée sur l'autre ligne commence cette fois à la même marge que le vers précédent. Chaque verset ainsi créé est également bien isolé du suivant par un blanc, ce qui lui confère une tout autre autonomie par rapport à la version de 1941:

Je ne suis qu'un pauvre curé, Monsieur Paul
 Claudel,
 Tout ce qu'il y a de plus bas clergé,
 Et pas haut dans aucune échelle.
 Ce qui est plus typique encore: je vous
 ressemble un peu,
 Par ce besoin de mettre du noir sur le
 blanc

Et de n'être compris que de moi-même à certaines heures.

Alors que la disposition adoptée en 1941 fait songer à un vers allongé plus proche du vers libre, celle de 1946 se conforme davantage à un type de verset, sorte de "prose resserree, condensée", comme le voulait précisément Claudel. Ainsi la marge à droite d'un verset est syllabique et donc variable: elle dépend de la longueur de la phrase et non de "l'idée exprimée", comme dans le cas du vers libre.

Quoi qu'il en soit, le plaidoyer de François Hertel en faveur du vers libre démontre bien sa ferme volonté de rompre avec le vers régulier. Par ailleurs, lorsque le verset est composé d'une phrase complète, la confusion avec le vers libre ne subsiste plus. Disposé d'une manière ou de l'autre, l'exemple suivant ne laisse planer aucun doute sur sa nature de verset:

Chaque homme a son rythme, un rythme qu'il
porte avec soi, comme un pipeau vir-
gilien.

("Axe ou art poétique", 1941, p. 19)

Chaque homme a son rythme, un rythme qu'il
porte avec soi, comme un pipeau virgilien.

("Axe ou art poétique", 1946, p. 23)

D'autre part, la longueur des poèmes correspond à

-
42. François Hertel, Axe et parallaxes, Ottawa/Montréal, Les Editions du Lévrier, 1946, p. 11.
 43. Gustave Khan, Préface de Palais Nomades (1897), citée dans Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Puf, 3^e éd., 1981, p. 1169-1170.

l'ampleur des poèmes à versets, qui autorisent, contrairement au poème en prose, les longs développements philosophiques sans perdre leurs qualités de poème. C'est une forme qui convient bien au projet de François Hertel, où se mêlent volontiers la théologie et la démonstration mathématique, comme l'annonce le titre du recueil. A ce propos, il faut relire le début de "Au Dieu trois fois un" où seule la disposition des mots en vers libres et en versets affirme le caractère poétique du texte qui, autrement, pourrait passer pour un discours scolastique cherchant à expliciter une donnée théologique:

O Dieu trois fois un,
 Dont parle l'écriture en Saint-Jean.
 Et les autres aussi en parlent et puis
 encore
 Saint-Jean.
 Un de nature et trois malgré le nombre,
 bre,
 En dépit du nombre obscur, du nombre
 qui morcelle ce qui n'est point.
 Celui qui est, fondant le nombre, le
 transcende mystérieusement
 Un Dieu et trois personnes.
 Le nombre n'intervient que pour se
 refuser.
 Numériquement une, la nature se donne
 et les trois sont.
 Et les trois sont un.
 Le Père est. Sans être né, sans principe
 éternel.

("Au Dieu trois fois un", p. 31-32)

Le recueil entier est composé de ces textes où la poésie se trouve fondue dans des formules philosophiques au rythme saccadé. Dieu est ici l'aboutissement de toutes choses et de toute démonstration. Chaque poème cherche à imposer la présence du locuteur en relation avec Dieu, à

établir le dialogue entre ces deux êtres, à les confondre l'un en l'autre:

J'ai entr'ouvert l'âme du pain. J'ai fendu
l'écorce.
Dieu m'est apparu.
Au fond de toutes choses, quand
on gratte un peu, c'est Dieu que l'on
découvre.
Dieu l'immense, dans l'accident et dans
ma substance,
Dieu Paraclet dans mon âme
Dieu le Christ dans les profondeurs de
l'Hostie
Et il passe en moi par ce geste d'une
main qui se tend.

("Louange à l'Hostie", p. 44-45)

Quelques poèmes adoptent même la facture des prières dans le style des exhortations et des incantations. Mais, à l'encontre des respectueuses prières de Jeanne L'Archeveque-Duguay, celles d'Hertel empruntent volontiers un ton ironique et moqueur. Par exemple, cette supplique:

Sauvez, Seigneur, cette bête de somme
devenue Ange ou presque
Par l'Assomption à votre présence gratuite,
Blanchissez, purifiez, émondez ce limon
touffu
Et quand vous l'aurez aussi fait griller,
Dans le grand lavoir aux purifications,
Recevez-le sur vos genoux immenses
Pour une éternité de repos et de paix
Dans la compréhension et l'amour de
votre Mansuétude. Amen.

("Supplique de l'homme", p. 71)

A côté de ces exercices plus ludiques que poétiques, certaines images sont issues d'un symbolisme abstrait qui annonce d'une façon l'aventure surréaliste dans sa quête de l'unité et de la transcendance. Le poème intitulé "Pa-

parallaxe d'une même étoile" offre un bel exemple de l'amorce d'une synthèse du poétique, de la géométrie et de la théologie:

Et le ciel est une demi-orange vide et
bleue en-dessous.
Bleue et constellée est la voute
Nous sommes en parallaxe dans l'azur
mallarméen.
Parallaxe se confondant de deux pensées
en une seule conjonctivité, par
les prolongements
Latitudinaux.
Je vous rejoins par les chemins du ciel
où de gros moutons blancs belent
aux étoiles aveugles.
Ma pensée et la vôtre confondues en une
même pensée, en un ciel
Même
Même azur. Azur.

("Parallaxe d'une même étoile", p. 102)

Si Rina Lasnier avait opté dans Images et proses pour la simplicité des images et la contemplation des choses, on constate que François Hertel a choisi d'exprimer la complexité de la pensée et l'obscurité des choses dans leur immanence et leur rapport au Créateur, non sans parfois faire fi de la poésie qui ne persiste que dans une forme extérieure ayant l'apparence du verset. Par chance, il use volontiers du jeu de mots et du calembour:

O mon Dieu qui avez posé toutes choses
hors de la cause,
Et les philosophes ont suivi comme le
reste.
Donnez-leur de s'entendre au moins sur
l'essentiel!
Qu'ils ne nient point Celui qui les ad-
met,
Qu'ils sachent que c'est par vous que
leurs cerveaux bouillonnent!

Surtout, o grand Seigneur de la sagesse,
 Qu'ils tiennent compte des oreilles, et
 qu'ils se disent
 Que beaucoup d'hommes les ont fort
 longues!

--- ("Prière pour les philosophes", p. 171-172)

Il s'est aussi essayé au poème dramatique et il n'hésite pas, comme Rina Lasnier, à prêter voix aux différents éléments de la nature, les oiseaux, la forêt, la montagne, les vents, le ciel, les lacs et les rivières. Ces textes empruntent la forme du verset qui, par sa grande flexibilité et son autonomie, peut très bien s'adapter à ce genre dramatique. Le poème en prose ne pourrait d'aucune façon revêtir cette forme théâtrale, car il s'agit d'un genre singulier et non d'un pur mode d'expression comme le verset.

Strophes et catastrophes (1943)

En 1943, François Hertel publie un recueil dont le titre à lui seul indique, sous le mode du calembour, les deux volets de sa composition: Strophes et catastrophes. Dans la première partie, qui renvoie aux strophes du titre, l'auteur d'Axe et parallaxes fait un retour aux vers réguliers, alexandrins ou octosyllabes. Il s'agit d'une poésie personnelle et intimiste dépouillée des prétentions intellectuelles, philosophiques et théologiques du recueil précédent. La deuxième et la troisième partie contiennent les "catastrophes", c'est-à-dire des vers libres qui deviennent vite des versets par lesquels Hertel trace d'abord des

portraits d'anciens jésuites sur un ton badin, volontairement ironique et goguenard; puis, dans une troisième partie qu'il dédie "Aux jeunes poètes du Québec, mes amis, des créateurs de notre grande poésie de demain"⁴⁴, il ose critiquer la poésie du pays, le Québec, et se permet même de conseiller les jeunes.

Dans sa méditation patriotique "Au pays de Québec", il reprend avec quelques variantes la désormais célèbre formule de l'auteur de Maria Chapdelaine: "O mon pauvre pays/ où rien ne change jamais"⁴⁵; à partir de là, en des vers libres qui parfois se prolongent sur l'autre ligne, à sa façon habituelle, il évoque les principaux événements qui ont marqué l'histoire du Québec. Dans le poème suivant, Hertel présente, "Prose pour un jeune poète" composée de versets dont chacun correspond à un conseil ou à un précepte; on a d'ailleurs déjà vu chez Duguay comment le verset se prêtait bien à l'énoncé de telles formules:

N'oublie pas de respecter tes maîtres et
tes modèles, mais n'en reste pas à eux. Monte
plus haut, vers toi-même.

Consens à souffrir. C'est dans la douleur
que l'inspiration puise sa meilleure sève. Il
faut souffrir pour être grand.

Ne doute jamais du succès de l'oeuvre future;
doute toujours de l'oeuvre présente;

("Prose pour un jeune poète", p. 87)

44. François Hertel, Strophes et catastrophes, Montréal, L'Arbre, 1943, p. 81. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

45. Ibid., p. 83.

Hertel réitère à la fin sa foi en Dieu, guide et aboutissement de toute véritable poésie: —

Rien n'est plus beau que toi, jeune poète.
Reste donc en grace avec la nature et avec Dieu.

Et que Celui-ci te mène par la main à ton
glorieux calvaire!

("Prose pour un jeune poète", p. 89)

Après un autre poème dramatique écrit en vers libres et en versets, en hommage à la "jeunesse", regroupant neuf illustres personnages, tous novateurs dans leur art respectif -Rodin, Stravinski, Rilke, Claudel-, Hertel termine son recueil par un poème sur le sort du poète, son rôle et son angoisse face au Verbe. Intitulé significativement "Visite de Dieu", ce texte, composé encore une fois de vers libres et de versets, explique la gestation d'un poème conçu en tant qu'Images et Idées dans la pure tradition de la poésie philosophique. Suite à la difficile création du poème où

Je souffre naissance. Je me tue à donner
la vie, j'enfante.

— Les mugissements des taureaux qu'on abat
et le sursaut

Convulsif des vagues bondissantes
Ne sont rien face à cette bousculade de
voyelles et de consonnes

Qui accourent de tous les coins de l'être
alourdi

Pour concourir à la délivrance du verbe,

l'âme du poète finit par "dominer toutes choses dans la fixité somptueuse de l'Idée" (p.111). Victoire de l'esprit sur la matière, de l'âme sur le corps, de la poésie sur la philosophie?

Il n'est pas sûr que la poésie de François Hertel ait remporté ce combat, car la liberté dont il s'autorise par l'emploi du vers libre et du verset le fait trop souvent donner dans la prose, surtout lorsque s'affirme sa volonté scolastique d'expliquer le monde. Déjà en 1941, Guy Sylvestre et un peu plus tard Maurice Beaulieu avaient aperçu le danger de cette poésie trop didactique et intellectuelle:

Je n'aime pas lire ces poèmes sur l'être, l'unité, la causalité, l'immanence, la transcendance, la Trinité, l'Infini, etc. A vrai dire, l'auteur tombe presque toujours dans la prose (...) il y a trop de livresque et d'abstrait dans ces vers.⁴⁶

Le principal reproche que je puisse faire à la poésie hertélienne c'est son obstination à se vouloir abstraite. (...) Il est malheureux que le métaphysicien chez Hertel l'emporte si souvent sur le poète.⁴⁷

En effet, on a trop souvent l'impression dans la poésie d'Hertel qu'il n'a que remanié sa prose pour la distribuer en vers libres et en versets. Et la véritable poésie n'a bien sûr rien à voir avec ce pur artifice typographique.

Ce qui est intéressant cependant dans le cas d'Hertel, c'est que cette grande liberté d'expression a coïncidé avec une remise en question de son attachement aux valeurs chrétiennes, une rupture avec l'ordre sacerdotal et, progressivement, une perte de la foi. Comme si cette libération des contraintes de la rime et de la versification,

46. Guy Sylvestre, art. cit., p. 2.

47. Maurice Beaulieu, "Petite introduction à la jeune poésie", Le Droit, 16 septembre 1950, p. 2.

que constituent le vers libre et le verset, était intervenue à point nommé pour exprimer une libération de sa conscience et de sa personnalité. C'est d'ailleurs pourquoi il n'hésita pas à revenir au vers classique après cette crise religieuse qui réorienta toute sa vie, ayant retrouvé en quelque sorte une stabilité émotive, intellectuelle et intérieure. Il délaisse alors le verset, à résonance peut-être trop fortement religieuse. Voici comment, en 1967, il expose lui-même les étapes de cette évolution dans la préface à une anthologie de ses poèmes:

Qu'on ne s'étonne pas de trouver ici des poèmes d'inspiration religieuse, voire des poèmes mystiques. De croyant que je fus, jusque vers la quarantaine, je suis devenu incrédule; mais je ne renie rien de la haute valeur mythologique et poétique du christianisme. (...)

Ce recueil comporte trois parties distinctes: la première sera ce qu'on est convenu d'appeler des vers réguliers; la deuxième ne comportera que des vers dits libres; la troisième montrera un retour — peut-être définitif — au vers classique. Ces trois parties suivent en gros l'ordre chronologique des créations de l'auteur.⁴⁸

Même si le bref exercice du vers libre et du verset par François Hertel n'a certes pas donné de textes d'une grande valeur poétique, il démontre d'une part la versatilité de ces modes d'expression qui conviennent à plusieurs types de discours, philosophique, théologique aussi bien que dramatique; d'autre part, il atteste la marginalité et l'originalité rattachées à la seule pratique de ces formes con-

48. François Hertel, Préface à Poèmes d'hier et d'aujourd'hui, 1927-1967. Réédition revue et augmentée d'anthologie 1934-1964, Paris et Montréal, Editions de la Diaspora française et Editions Parti pris, 1967, p. 7.

sidérées encore révolutionnaires, comme en témoigne un contemporain d'Axe et parallaxes:

Ce qui perce le plus chez François Hertel, c'est un désir continu de fuir les sentiers battus, les lieux communs et de tâcher à rendre en formules directes, suintant la sincérité, les expressions humaines les plus nobles.⁴⁹

Palinods. Poèmes à la Vierge (1944)

En 1944, les recueils de Gustave Lamarche et de Rina Lasnier, intitulés respectivement Palinods et Madones canadiennes, viennent enrichir la poésie mariale du Québec. Maître spirituel de Maurice Désilets — qui imita ses versets rimés — et de la poétesse d'Images et Proses, le Père Gustave Lamarche fut mieux connu comme auteur dramatique, jusqu'à la publication de son Oeuvre poétique complète par les Presses de l'Université Laval, en 1972. Auparavant, le directeur des Carnets viatoriens n'avait autorisé que la parution de ses Poèmes à la Vierge en 1944, sous le titre de Palinods.

La plupart des poèmes de ce recueil sont composés de vers réguliers et rimés mais deux d'entre eux, soit "Ode à l'Archange Gabriel" et "Actes de Judith", révèlent un poète au souffle ample, inspiré des grands récits bibliques. Pour bien rendre l'impression de cette large inspiration, tout en conservant au poème un déroulement linéaire propre à la narration, Lamarche use volontiers de versets de deux à trois lignes, regroupés en quatrains et dont la dernière

49. Maurice Huot, art.cit., p.1.

syllabe rime comme un vers régulier. Ainsi se marient habilement, sous la forme du verset biblique, les ressources de la prose et de la poésie:

Marie médita jusqu'à l'aube... Puis, ayant tout pesé, le poids des eaux et de la mer,

Le poids du bel amour, plus écrasant que les montagnes et que l'enfer,

Le poids de ce Jésus de plomb qui s'étend sur nos coeurs dans la nuit éternelle du Calvaire,

A la voix de l'Ange Gabriel, humble et docile "servante", elle consentit d'être mère.⁵⁰

Outre la rime qui indique que le verset constitue une mesure, l'équilibre des groupes rythmiques à l'intérieur de chacun d'eux, l'anaphore et le parallélisme ainsi que le symbolisme biblique des images sont autant de constituantes de la poésie. Même si, par exemple dans "Actes de Judith", cette longue épopée des exploits de la fille de David délivrant la terre de Lucifer, toutes les marques du récit sont exploitées -emploi de l'imparfait, déroulement linéaire, temporalité discursive, dialogues-, le verset n'en perd pas pour autant ses qualités rythmiques et musicales qui rappellent qu'il s'agit avant tout d'un chant:

On annonce... Et Judith entra et tout de suite
lança comme un filet l'éclair

De sa force et de sa chair: de sa vivante face
contemplative, et de son immaculée chair,

Ignorant le sang et les membres. -Le caïman
moisi, blotti sous ses lotus, hérissa sa barbe de
pierre,

50. Gustave Lamarche, Palinods. Poèmes à la Vierge, Ottawa/Montréal, Editions du Lévrier, 1944, p. 101. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Cligna un oeil rosé, renifla, sourit.
Il était pris. On vit respirer la tourière.

("Actes de Judith", p. 184)

Gustave Lamarche a écrit quelques odes⁵¹ ainsi composées de versets rimés, reliés entre eux par une fable qui unifie l'ensemble du poème, sans toutefois lui faire quitter le domaine propre à la poésie, comme cela arrive souvent au poème en prose qui adopte dès le départ une trame narrative. Malgré certaines notations d'ordre moral telles "Ce qui fait dépérir, décrépiter et mourir est la facilité!" et "nulle part ne seront de meilleurs chrétiens⁵²", ou certaines interventions trop directes du narrateur comme "Ils se croient saints. La pureté est la plus dangereuse des hérésies⁵³", les odes publiées dans les Oeuvres poétiques en 1972 et dans Psaumes en 1977, préservent leur caractère poétique grâce à la composition et à la mise en relation syntaxique et phonique des versets, construits sur le mode du parallélisme, comme la persistance de la rime en témoigne de façon éloquente:

Voilà donc, Infante, celui qui fut choisi
pour racine de votre vigne, voilà le père viril

-
51. Voir surtout: Gustave Lamarche, Oeuvres poétiques. Tome deuxième. Odes et poèmes, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, p. 5-37; Tome troisième. Odes et Oraisons, p. 41-45, p. 63-65; Psaumes, Montréal, Ed. de la Parabole, 1977, p. 78-85, p. 89-92.
52. Id., "Ode au fleuve Saint-Laurent. Chant de confiance", dans Oeuvres poétiques. Tome deuxième, p. 8.
53. Id., "Le chapelet", dans Oeuvres poétiques. Tome deuxième, p. 33.

Du salut. Voilà l'homme élu de si loin...
Mais pourquoi, ce dieu mâle, l'amour le domine-t-il?

Il est trop bon, il se laisse évincer, il cède
au neveu Lot, sans discuter, le champ le plus fertile.

Il donne tout à tous (sa femme même à Pharaon!),
il donne à deux mains-que-veux-tu pour une raison futile.⁵⁴

Il semble que seul le verset puisse, autant exploiter les ressources de la prose, sa linéarité, son mode explicatif, sans verser irrémédiablement dans le prosaïsme. De là sans doute la grande flexibilité du verset et sa persistance dans le long poème, comme dans son lieu d'élection. De là également la différence la plus importante avec le poème en prose, pour qui la brièveté est une condition essentielle à sa nature de "poème". Enfin, il n'est pas étonnant que le verset soit le plus souvent associé à une forme et à un ton bibliques, la Bible étant, selon la très juste expression de Jean Marcel, "à la fois toute poésie et toute narration"⁵⁵. L'exemple du Chant de la montée rend compte avec encore plus de force de cette double prédisposition du verset pour une poésie narrative, d'une ampleur à la fois rituelle et épique, et une poésie à tonalité et à sujets religieux et bibliques.

54. Id., "Nativité de Marie", dans Œuvres poétiques. Tome troisième. Chansons sans cause, p. 63.

55. Id., Œuvres poétiques. Tome premier. Poèmes du nombre et de la vie: Improprères, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, p. IX-XXI. (Préface de Jean Marcel, "Une poétique humaine de la divinité".)

Madones canadiennes (1944)

Avant de se consacrer entièrement à ce long poème biblique, Rina Lasnier offrit, à l'instar de son ami le Père Gustave Lamarche, un recueil de poésie à la Vierge Marie intitulé Madones canadiennes. Bien que la plupart des poèmes soient en vers rimés, trois d'entre eux sont en versets: "Notre-Dame du Cœur", "Notre-Dame de l'enfance" et "Notre-Dame de l'aventure". Les titres indiquent assez nettement la thématique à la fois intimiste et mariale de ces poèmes: Rina Lasnier y reprend sensiblement la même forme de versets que dans Images et proses, soit des phrases ou des segments de phrases complets en eux-mêmes et juxtaposés aux suivants par l'anaphore:

Quand un cœur d'enfant se dilate de larmes---

comme la pluie qui rend si lourd le cœur
du ciel;

quand dans un cœur d'adolescent il neige des
rêves morts --- et que des anges croulent
au fond des yeux scandalisés.⁵⁶

L'imagerie essentiellement religieuse de cette poésie est trop évidente pour qu'on ait à insister. Elle démontre encore une fois l'attachement profond de Rina Lasnier aux sujets religieux et, en particulier, à la figure féminine qui porte ici le nom de Marie, avant d'être introduite dans Le Chant de la montée sous les traits de Rachel. Comme si le poète avait eu besoin, à ce stade de son évolution, du modèle biblique pour se représenter la femme

56. Rina Lasnier, "Notre-Dame du cœur", dans Madones canadiennes, Montréal, Ed. Beauchemin, 1944, p. 127.

et, par extension, définir sa propre existence. Tant que cette image biblique sera la référence poétique de Rina Lasnier, elle privilégiera, hormis le vers régulier, le verset.

Le Chant de la montée (1947)

Dès sa publication en 1947, Le Chant de la montée, long poème symphonique divisé en 15 chants séparés les uns des autres par des chœurs, fut acclamé par la critique. "Pour Rina Lasnier, en effet, il s'agit d'une montée⁵⁷", selon Marc-André Perron; Romain Légaré affirme "qu'une telle oeuvre est exceptionnelle dans la littérature canadienne-française⁵⁸"; pour Réginald Dupuy, dont le compte rendu dans Les Carnets viatoriens est le plus substantiel, "Le Chant de la montée ouvre une ère nouvelle de la poésie canadienne et pourrait servir à marquer, à côté des chants de Claudel même, une ère de la poésie française⁵⁹"; enfin, Bertrand Lombard n'hésite pas à "mettre ce texte (...) au sommet de la poésie féminine canadienne⁶⁰". La seule note discordante dans cette pléthore d'éloges provient de la re-

57. Marc-André Perron, "Le Chant de la montée", L'Action nationale, vol. 31, no 2, février 1948, p. 160.
58. Romain Légaré, "Le Chant de la montée", Culture, vol. 9, no 2, juin 1948, p. 207.
59. Réginald Dupuy, "Etat de la poésie", Les Carnets viatoriens, 13^e année, no 2, avril 1948, p. 135.
60. Bertrand Lombard, "Pour vos lectures du soir. Le Chant de la montée", Revue de l'Université Laval, vol. 2, no 8, avril 1948, p. 699.

vue, Amérique française, où la critique n'aurait vu "à travers les symboles, des sources, des eaux, des colonnes, des amphores, des soifs, des huiles, des vagues et des larmes, (qu') une poésie terriblement érotique". Il y a en effet, dans Le Chant de la montée, un vocabulaire très sensuel emprunté au Cantique des cantiques mais, loin de condamner l'oeuvre, cette seconde dimension lui prête au contraire beaucoup plus de profondeur humaine. Cependant, chaque époque a ses tabous et ceux qui ont loué la nature purement religieuse du Chant de la montée, la richesse de son expression, la densité de ses images, n'ont sans doute pas vu ou ont délibérément choisi de taire la tendresse et la jalousie de Rachel, de même que toute la sensualité de ce vibrant poème d'amour.

Le recueil est présenté de telle façon qu'entre chaque long poème en versets qui forme le corps des chants, il y a un chœur ou une berceuse composés d'un court poème en vers rimés, comme si chaque chant appelait son propre refrain. La composition contribue ainsi à maintenir l'autonomie de chaque poème, malgré l'unité et la continuité du sujet. Seul le huitième chant est isolé de l'ensemble car il constitue le poème de transition. Comme il établit un pont entre la première et la deuxième partie du recueil, il est significatif qu'aucune pause ne les sépare.

-
61. Jacqueline Mabit, "La Poésie. Le Chant de la montée par Rina Lasnier", Amérique française, vol. 7, no 2, 1948-1949, p. 66-67.

La longueur des chants, de deux à trois pages, confirme qu'il s'agit bien de versets et non de poèmes en prose. Mieux encore que les poèmes d'Images et proses qui, par leur brièveté, se rapprochent effectivement du poème en prose véritable sans en être tout à fait, ceux du Chant de la montée semblent correspondre davantage au poème en versets tant par leur organisation d'ensemble, l'écho thématique d'un texte à l'autre, que par la présentation individuelle de chacun d'eux.

La plupart des critiques ont d'ailleurs parlé du Chant de la montée comme d'un poème en versets, mais il s'en est trouvé pour qualifier ces textes de "proses lyriques" ou de "prose poétique", dont le rythme serait celui "du discours pur et simple". Cette confusion vient de la réticence de certains à apposer le terme "poème" à des textes non versifiés. Et pourtant quel abîme sépare "la prose poétique" des versets du Chant de la montée, dont le ton litanique, incantatoire, est emprunté aux psaumes bibliques et dont l'ampleur et la structure cyclique conviennent à la grande poésie lyrique.

En général, le verset du Chant de la montée est formé d'une courte phrase ou d'une proposition qui isole

62. Jean-Paul Labelle, "Littérature canadienne. Le Chant de la Montée", Relations, 8^e année, no 88, avril 1948, p. 126.

63. Romain Légaré, art. cit., p. 207.

64. Réginald Dupuy, art. cit., p. 126-127.

une image. Chaque poème se présente ainsi comme une longue suite de versets liés les uns aux autres par des considérations syntaxiques d'une part, et par le ton litanique de l'ensemble d'autre part:

Monte, mon fils, monte de l'Ouest vers l'Est
pour souder à la gloire de ma race la gloire
de la promesse qui est sur toi;

Monte derrière la nuit de la jalousie ainsi
que le soleil qui rallume les feux du couchant
à l'étope grise de l'aube;

L'anaphore est fréquemment utilisée pour bien manifester le caractère incantatoire de ces poèmes:

Il fallait ces préfigures, celles qui précèdent
et ne devancent point la Rose plantée au bord
du Phison et du Jourdain;

il fallait ces épures, ces ombres ou se devine
peu à peu la Beauté sans ombre.

Il fallait au portique la vie, Hawah! Eve! tige
émondée de sa gloire, paradis découronné des oi-
seaux de grace!

Il fallait Ada, Sella et leurs bouches charnelles
appuyées sur le Kinor, pour profaner le coeur de
l'homme.

("Chant huitième. Préfigurations", p.67)

La répétition des mêmes formules met en évidence l'aspect biblique de ces versets: comme les psaumes, plusieurs poèmes du Chant de la montée sont composés de préceptes et de paraboles. Au chant deuxième par exemple, à chaque verset correspond une leçon, une règle que doit suivre la femme: ce qui transparait ici, c'est la présentation d'u-

65. Rina Lasnier, Le Chant de la montée, Montréal, Librairie Beauchemin, 1947, p. 13. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

ne situation à partir de laquelle on tire une morale:

car la femme qui trafique son coeur pour l'ivresse charnelle, et la Loi pour des ceintures aux noeuds de soie,

la femme qui ne prononce pas le nom de Yaweh le souffle dans la poussière,

est un joug de fer pour son époux et ses enfants sont des moustiques sur une plaie!

(...)

Si ta fiancée ne possède ni troupeaux, ni bijoux, réjouis-toi, la pauvreté ressemble à la douceur;

(...)

Ah! qu'elle soit grave et chaste ainsi que la cithare qu'on entend et ne voit point.

("Chant deuxième. Sagesse maternelle",
p. 22-23)

Au cours de l'échange entre Lia et Rachel au chant quatrième, le dialogue se compare aisément à celui d'une parabole:

- Moi, j'irai vers le laboureur et je rirai au milieu de ses moissons tassées comme des toisons.
- Je regarderai de loin le pasteur et son troupeau suspendre aux montagnes comme des neiges fondantes.

(...)

- Rachel, la terre est pleine de bénédictions; apprivoise ton coeur, creuse-le jusqu'à la profondeur de la maternité.
- Si tu apprivoises un oiseau sauvage, il s'en ira par la blessure de son propre coeur; il mourra pour ne plus t'appartenir.

("Chant quatrième. Lia et Rachel", p.38)

La composition cyclique de certains versets les rapproche également de la manière biblique. Plusieurs passages du Chant sixième, intitulé "Le baiser", font d'ail-

leurs songer aux images sensuelles du Cantique des cantiques qui reviennent constamment sur elles-mêmes, insistant sur les mêmes mots dotés d'un pouvoir très suggestif:

O Bien-Aimé, comment mettras-tu dans la conque de ton cœur cette eau jaillissante, car l'amour recommence l'amour et l'eau recommence la soif.

(...)

La terre voudra la reprendre pour qu'elle cesse de jouer avec les astres;
elle voudra l'employer à la fécondité charnelle des sèves et des germes,
pour tarir en elle l'élan spirituel de la soif,

O Bien-Aimé, toi qui as délié l'eau de l'amour de la désespérance de la pierre, sauras-tu la lier à la soif des dieux?

(*"Chant sixième. Le baiser"*, p. 55)

Malgré leur référence biblique, plusieurs poèmes se détachent de ce modèle en assumant une structure et une imagerie plus personnelles. La composition du verset s'éloigne alors du psaume pour s'inscrire dans la structure du poème et se moduler d'après elle. Au Chant cinquième, Rachel, ne pouvant plus supporter la seule espérance de l'amour, invoque la présence de son Bien-Aimé. Chaque verset développe une image reliée à ce désir et élargit son cadre jusqu'à une dimension symbolique:

Dans l'urne ronde du puits se lient toutes les eaux de la terre et toutes les eaux des hauteurs.

(...)

Je sais que tu montes des terres lointaines qui rejoignent la courbure du ciel;
c'est ici qu'est embusquée toute la fraîcheur du monde; toutes les pluies accumulées en une seule fraîcheur. (...)

Il y a une grande peur appesantie sur le coeur
de l'eau; la pierre obstinée de l'espérance.

("Chant cinquième, Invocation de Rachel",
p. 45-46)

A mesure que le verset se prolonge, l'émotion monte, s'amplifie, et la reprise du mot-image referme le verset sur lui-même, tout en l'investissant d'une signification plus profonde, plus synthétique, visant l'expression totale et unique du monde.

Dans le Chant huitième, poème de transition, la même intensité de sentiment et d'émotion concourt à la composition du verset. Les répétitions initiales de l'interjection o, du nom de Rachel, de certaines expressions telles "Réjouis-toi", surdéterminent la nature extatique de ce moment dans le recueil. La structure cyclique du verset est alors plus en rapport avec l'unité du poème qu'avec une intention d'ordre biblique: par exemple, dans le Chant neuvième qui célèbre le mariage de Rachel et de Jacob, les versets sont composés de telle façon que la signification profonde ne résonne que dans la seconde partie de l'énoncé:

Solennité des noces plus solennelle que le cycle
des saisons autour des moissons!

(...)

L'amour est sans issue comme la mer; j'ai bu le
flot nu des oublis.

Voici sur ses mains la grappe de mes seins;
voici l'inexprimable éternité du temps.

("Chant neuvième", p. 75)

Grace à son étendue, le verset permet de développer une image dans toute son ampleur et peut, mieux que le poème en prose, rendre compte, par le rappel du mot central, par un système de miroirs et d'échos d'un verset à l'autre et à l'intérieur de chacun d'eux, de la transformation poétique qui s'est effectuée dans le cadre du poème:

L'amour consume plus que la mort; voici le feu
de ma chevelure pour allumer l'aurore.
Solennité des noces, plus solennelle que l'éclat
tement du jour au noyau du soleil.

("Chant neuvième", p. 76)

Ailleurs, la structure binaire du verset va orienter la thématique du poème: Rachel prie Yahweh de lui pardonner sa jalousie et ses péchés. En rachat, elle offre que sa servante, Bala, enfante un fils à Jacob à sa place. Ainsi, chaque verset est structuré selon la modalité avant/après correspondant à l'expression d'une faute et de son expiation:

Mes péchés ont édifié le mur de ton silence;
Yahweh, je me tiendrai au seuil de ta miséricorde.

(...)

A travers mon humiliation, j'ai vu mon néant;
à travers l'humilité, je verrai mon ame.

("Chant douzième. Prière d'humilité",
p. 95)

Même si, par sa nature, le verset de Rina Lasnier s'apparente aux sources bibliques, plusieurs poèmes lui confèrent une structure et une tonalité originales, plus conformes à l'unité du texte. Cette double dimension,

biblique et personnelle, se répercute au plan de la thématique.

Le sujet proprement dit du Chant de la montée est étroitement lié par son contenu aux sources bibliques. Plusieurs images empruntent en effet leur vocabulaire et leur symbolique à la Bible:

Monte, tes yeux verront la paix ivre d'une
terre moite encore de la rosée des bénédic-
tions;

les vignes laisseront choir dans tes mains
émerveillées la pourpre des grappes où com-
mence la chanson;

les gerbes rouleront sur tes genoux des cor-
beillées de grains où commence la sainteté
du pain.

("Chant premier. Exhortations de Rébecca", p. 13)

Par ailleurs, ces images sensuelles rappellent des passages du Cantique des cantiques auquel Rina Lasnier ne cesse de renvoyer, surtout dans le Chant sixième, intitulé significativement "Le baiser":

parce que tu as été remuée par l'esprit du désir,
tu ne dormiras jamais plus

Le Bien-Aimé vient de t'engager dans le cycle
terrible de la soif!

Soif de la bouche et du coeur; o fleuve de
fraîcheur sur la rive des lèvres!

("Chant sixième. Le baiser", p. 53)

Le verset biblique favorise les grandes images terrestres et, dans des moments de tension extrême, il n'est pas rare que les comparaisons atteignent une ampleur épique:

La mer de tes larmes a submergé toutes les distances, voici la soudure sans défaut de la vague à la vague.

(...)

Jacob, je ne vois plus rien ... rien que la ténèbre blanche de nos deux regards;
je ne vois plus que cette petite étoile sur ta joue, cette petite étoile qui abaisse jusqu'à moi l'aube de ton amour...

("Chant septième. Les Larmes", p. 61)

De même la parole biblique hante constamment les versets du Chant de la montée: l'omniprésence de Yahweh et de son glaive, l'emploi des noms bibliques, Rachel, Rébecca, Lia, Jacob resituent toute cette poésie dans sa dimension religieuse, non incarnée. La fin du recueil est représentative de l'abnégation humaine de ces personnages: seule Rachel assumait sa condition de femme et redonnait aux autres un aspect humain. Rachel morte, Jacob n'a plus aucun lien avec l'humaine nature:

J'ai retrouvé la dureté de la solitude; je ne dormirai plus sur ton sein.

(...)

Toi seule rendais tolérable l'isolement de magnificence; la parole de Yahweh qui s'abreuve de promesses inexorables.

("Chant quinzième. Voix de Jacob", p. 118)

Il ne lui reste plus qu'à revêtir sa dimension symbolique et à remettre son sort entre les mains de Dieu:

Ne m'appellez plus Jacob, mais Israel; je ne suis plus un homme entre les vivants, mais un peuple; la part austère de Yahweh.

("Chant quinzième. Voix de Jacob", p. 119)

Si, dans Le Chant de la montée, l'arrière-plan biblique est omniprésent, la dimension humaine n'en prend pas moins une grande importance et révèle les préoccupations de Rina Lasnier. C'est par cette dimension que sa poésie s'enrichit d'accents personnels qui deviennent autant de signes prémonitoires de son évolution poétique.

Au premier plan, il y a l'amour qui donne lieu à des images très proches de la nature féminine, incarnée surtout dans le personnage de Rachel. Très souvent, la comparaison empruntera aux deux ordres, biblique et humain:

Monte vers le ciel natal qui secoue ses moissons
trop lourdes ainsi qu'une femme laissant couler
sur sa nuque le fardeau de sa chevelure.

("Chant premier", p. 13)

Ailleurs cependant la perception de l'amour ne sera plus d'ordre divin, mais bien l'expression de sentiments, d'une tendresse et d'une sensualité profondément humains. Certaines images sont d'une amoureuse, non d'une prophétesse:

Mon bien-aimé a mis autour de moi les grands
espaces de l'amour; je suis un sourire d'île
bienheureuse perdue sur la face de la mer.

Je chante au-dessus de son sommeil; je veille
son sommeil comme l'ombre parfumée du baumier;
(...)

L'amour consume plus que la mort; voici le feu
de ma chevelure pour allumer l'aurore.

("Chant neuvième. Epithalame", p. 76)

Le thème de l'absence-présence, si cher à Rina Lasnier, apparaît déjà dans sa façon de traiter de la maternité, qui passe d'abord par la reconnaissance de la sté-

l'infirmité de Rachel, ultime épreuve. Ici encore, la souffrance de Rachel est moins celle d'un personnage biblique que celle d'une femme constatant sa condition et la réaction de son bien-aimé:

Jacob, ta colère dessèche mon âme, plus que
la flamme autour de l'arbre enflammé;

tes yeux sont des ciels brisés; ta colère a
mis mon cœur à la dérive. (...)

Je suis plus inutile que l'autel effrité au
désert, plus délaissée que le puits qui trom-
pe la soif par la mort.

Car à quoi bon le palmier qui ne sucre
pas le fruit, le baiser de l'époux qui ne su-
cre point le lait de l'épouse?

("Chant onzième. Plaintes de Rachel",
p. 89)

S'écartant encore davantage du modèle biblique, Rina Lasnier parle de l'enfance dans un vocabulaire et une imagerie qui lui sont propres. Ainsi, dès le premier verset du troisième Chant, "Le sommeil de Rachel", le ton rompt avec celui de l'exhortation et de l'incantation des deux premiers poèmes. Rina Lasnier aborde le domaine de l'enfance avec des figurations de contes de fées, dans un langage représentatif de la pureté qui se rattache à cet âge et d'une simplicité qui contraste avec les majestueuses et somptueuses paroles de la Bible, prononcées juste auparavant par Rébecca:

Ne m'éveillez pas! Je voudrais dormir sur la
pierre chaude de mon enfance;
l'huile de mille soleils y coule et toutes
mes pensées sont des légendes d'or;

les mille pas de la pluie y bondissent, la
pluie plus impatiente que l'orteil du danseur;

tous mes désirs dont des jeux que je ne peux
quitter sans quitter mon enfance.

("Chant troisième. Sommeil de Rachel",
p. 29)

Figure féminine par excellence, Rachel est le personnage qui suscite le plus de tendresse et de sentiments. A sa mort, Jacob, en dépit de son image prophétique, ne peut qu'exprimer en des accents profondément humains la douleur qu'il éprouve. Rina Lasnier traduit cette douleur en des représentations qui sont proches du sol, de la terre, de l'espace humain:

Je laboure seul le sillon de la douleur; le
sillon de la douleur n'a ni horizon, ni dé-
tournement.

("Chant quinzième", p. 117)

ou des images tendres, d'une sollicitude toute humaine:

Rachel! je ne vois plus la provocation silen-
cieuse de ton sourire; je n'entends plus la
bruisante marée de ton chant.

("Chant quinzième", p. 118)

A travers la lyre biblique du Chant de la montée, on reconnaît des mots, des expressions, des accents qui enrichiront la poésie de Rina Lasnier et incarneront l'originalité de sa symbolique et de sa poétique:

Tes pas plus légers sur l'herbe que la quille
sur la mer; tes pas sont pris au givre de l'ab-
sence.

("Chant quinzième", p. 118)

L'abandon -provisoire- du poème en prose et de la prose poétique, qui subsiste uniquement dans les récits et les romans, coïncide donc, entre 1934 et 1947, avec la popularité du verset lyrique dans la poésie à caractère édifiant, moralisateur et religieux.

Le style sentencieux de Jeanne L'Archeveque-Duguay dans Ecrin (1934) et dans Cantilènes (1936) convient à cette forme. En isolant des phrases ou des fragments de pensée les uns des autres par des blancs, le verset souligne leurs propriétés de règles et de préceptes, qui servent avant tout les visées didactiques et morales de l'auteure. Chez Jeanne L'Archeveque-Duguay, le message prend une telle importance que le verset ne semble être que le résultat d'un découpage de la prose. On est loin de la gratuité de l'art, essentielle au poème en prose.

De son côté, Chaïnigane (1934) de Moïsette Olier révèle les affinités du verset avec le grandiose et l'épique. L'unité thématique et rythmique de chaque verset permet de les multiplier sans que le poème ne donne dans la prose poétique, comme il arrive le plus souvent au poème en prose dès qu'il dépasse une certaine longueur. Cette ampleur du poème en versets s'allie bien à l'impression de grandeur et au souffle qui animent l'épopée:

(...) il vaut la peine en effet de constater que le poème en versets tend par une sorte de loi constitutive à être un "long poème" (...).⁶⁶

66. Suzanne Bernard, op. cit., p. 596.

Cette propension du poème en versets tend à confirmer que la brièveté est bel et bien une des conditions essentielles du poème en prose, comme en témoignent également les proses du XIX^e siècle, les poèmes de Silvio, ceux de Jean-Aubert Loranger et les textes de Marcel Dugas.

Après ces premières manifestations dans la littérature édifiante et régionale, le verset va se retrouver surtout dans les recueils à tonalité et à sujets religieux. Encore ici le contenu de la poésie semble favoriser le verset plutôt que le poème en prose.

En 1941, Images et proses de Rina Lasnier et Axe et parallaxes de François Hertel se rapprochent respectivement du poème en prose et du vers libre, tout en gardant la facture, les modulations et le rythme du verset. En particulier chez Hertel, les longs développements théologiques et philosophiques et le ton volontiers ironique et goguenard de quelques poèmes de Stophes et catastrophes (1943) montrent que le verset s'adapte à tous les genres, même au didactisme, ce qui est contraire à l'effort vers la poésie qu'exige le poème en prose. Mais c'est véritablement dans la poésie à caractère biblique que le verset trouve ses plus parfaites réalisations, c'est-à-dire que cesse la confusion avec le poème en prose, la prose poétique ou le vers libre.

En 1944, le Père Gustave Lamarche propose dans Falinos quelques odes composées de versets au souffle ample, inspirées des grands récits bibliques. Bien que s'inscrivant dans une trame narrative, chaque verset conserve ses

qualités musicales et rythmiques grâce aux parallélismes et aux échos d'une strophe à l'autre. La double tendance du verset vers une poésie narrative d'une dimension à la fois rituelle et épique et vers une poésie à tonalité religieuse et à sujets bibliques, se réalise pleinement en 1947 dans Le Chant de la montée de Rina Lasnier, sommet du genre en littérature québécoise. Par sa brièveté et son opposition à la linéarité de la prose, le poème en prose ne saurait rendre un sujet comme celui du Chant de la montée sans verser dans le récit poétique.

Il est significatif qu'après cette date, alors que la poésie religieuse commence de s'émousser quelque peu, le verset connaisse lui aussi un déclin, jusqu'à ce que d'autres oeuvres de Rina Lasnier et notamment, celles d'Anne Hébert et de Marcel Bélanger, le rétablissent dans toute sa richesse et sa densité, au début des années soixante.

A la suite de cette prédominance du verset dans la poésie religieuse, la réapparition du poème en prose va correspondre -significativement- à une transformation, tout aussi importante que radicale, de la poésie québécoise, avec la publication du Vierge incendié de Paul-Marie La-

67. Rina Lasnier a laissé un poème en versets dans Présence de l'absence en 1956 et plusieurs autres dans Mémoires sans jours (1960) et Les Gisants (1963); Anne Hébert a sans doute composé les plus beaux versets de la poésie québécoise dans Mystère de la parole (1960); enfin, toute l'oeuvre de Marcel Bélanger privilégie le poème en versets depuis Pierre de Cécité (1963), Prélude à la parole (1967) et Plein-Vent (1970) jusqu'à Saisons sauvages (1976) et Migrations (1979).

, pointe en 1948 et des recueils de Gilles Hénault, Thérèse Renaud, Roland Giguère et Yves Préfontaine.

Chapitre 4: 1948-1959

L'âge d'or du poème en prose: entre la prose et la poésie

La décennie 1948-1959 marque une étape importante dans l'évolution de la poésie québécoise, tant par le nombre et la qualité des recueils que par les formes poétiques nouvelles qui s'y exercent. Les auteur(e)s délaissent peu à peu la versification régulière au profit du vers libre et du poème en prose. Après avoir été, pour ainsi dire, éclipsé par le verset au cours de la période précédente, le poème en prose réapparaît chez de jeunes poètes qui découvrent en lui l'instrument idéal pour exprimer leur révolte, leur désir de changement et leur besoin de libération.

Affirmant tantôt sa forme rigoureuse de "poème", tantôt la liberté que la prose lui octroie, le poème en prose va peu à peu faire éclater la frontière entre la prose et la poésie. Cette période, que l'on peut qualifier sans hésitation d'âge d'or du poème en prose en littérature québécoise comporte trois étapes ponctuées de recueils importants qui précisent l'orientation du poème en prose: la première, 1946 à 1948, par Le Vierge incendié (1948); la seconde, 1949 à 1955, par Yeux fixes (1951); la troisième, 1956 à 1959, par Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants (1957), Boréal (1957) et Voyage au pays de mémoire (1959). Que ce soit à travers ces repères ou dans d'autres manifestations de moindre portée, le poème en prose semble avoir partie liée avec la recherche et la découverte de la poésie.

I. Ruptures et tradition (1946-1948)

A. Ruptures: Thérèse Renaud, Gilles Hénault et Paul-Marie Lapointe.

1948, c'est l'année des ruptures, marquée par le Refus global de Borduas, mais aussi par la parution du Vierge incendié, recueil étrange, pour ne pas dire étranger, en regard de tout ce qui précède en poésie québécoise. Recueil qui se démarque radicalement par rapport aux minces brèches qu'avaient creusées dans la tradition poétique les quelques auteur(e)s de poésie en prose et de versets, depuis Charles Lévesque. Quelques mois à peine séparent la publication du Chant de la montée de celle du Vierge incendié, et pourtant comment mesurer l'écart entre ces deux recueils que tout oppose, autant les thèmes, le ton, le langage que le mode d'expression et la forme des poèmes. Dès lors, il n'est pas étonnant que Le Vierge incendié n'ait été vraiment lu et compris qu'une décennie plus tard.

Exprimant la même révolte et la même anarchie dans le domaine poétique que Borduas au plan social et artistique, Paul-Marie Lapointe instituait des techniques, des images, des formes de langage et de poème encore inédites en poésie québécoise. Dans la perspective du poème en prose, Le Vierge incendié constitue non pas un sommet comme Le Chant de la montée pour le verset, ou l'oeuvre de Marcel Dugas pour la prose poétique, mais bien une limite, où

s'accomplit "l'évidence de la poésie". Ce recueil n'inaugure pas cependant l'ère surréaliste de la poésie québécoise, comme on l'a souvent supposé: non seulement Le Vierge incendié a-t-il été écrit en marge de ce mouvement, mais encore avait-il été précédé en 1946 par la parution, dans Les Cahiers de la file indienne, de courts récits et de poèmes en prose, intitulés respectivement Les Sables du rêve et Théâtre en plein air, où l'inspiration et l'intention surréalistes se font sentir nettement plus que dans la poésie de Paul-Marie Lapointe.

Les Sables du rêve (1946)

C'est dans la forme que réside cette nouvelle manière d'exprimer le monde contemporain. Nous devons instituer un procès de forme à cette société désuète et faire éclater les anciennes formules. »

Ainsi parle Thérèse Renaud, auteure de la "première manifestation publique de la poésie automatiste québécoise".

1. Titre fort révélateur que Pierre Nepveu donne à son étude consacrée à l'oeuvre de Paul-Marie Lapointe dans Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, Québec, P.U.L., 1979, 293 p.
2. "Les automatistes, je ne faisais pas partie de leur groupe. Je les ai rencontrés par hasard et j'avais écrit Le Vierge incendié tout à fait en dehors d'eux, avant de les rencontrer, ayant même de connaître leur existence."
(Paul-Marie Lapointe)

Propos recueillis par Robert Mélançon dans "L'injustifiable poésie", Etudes françaises, vol. XVI, no 2, avril 1980, p. 96.

3. Thérèse Renaud, Une Mémoire déchirée, récit, Montréal, Editions Hurtubise, HMH, 1978, p. 101.

se⁴", Les Sables du rêve, dont les textes, à mi-chemin entre le récit de rêve surréaliste et le poème en prose, s'inscrivent dans un projet d'éclatement de la forme poétique. Publiés dans le troisième Cahier de la file indienne en 1946, soit deux années avant Refus global, les poèmes de Sables du rêve s'étendent entre Les Iles de la nuit (1944) et Rivages de l'homme (1948), telle une plage qui ouvre à la poésie québécoise un nouvel espace à explorer. En même temps, grâce à la conception de l'image poétique qu'ils révèlent et à la révolte qu'ils expriment, ces vingt et un signaux annoncent Le Vierge incendié. Chronologiquement, le recueil de Thérèse Renaud fait partie de la période du verset; formellement et thématiquement, il s'inscrit davantage dans la période suivante, marquée par l'avènement du surréalisme en littérature québécoise.

L'originalité des Sables du rêve tient à la volonté de rupture et de changement, à la composition où alternent des procédés narratifs et poétiques, et à la thématique où se mêlent l'étrange et le banal, le quotidien et le merveilleux, la sexualité et la tendresse, le rire et l'ennui. La frontière entre la poésie et la prose y est difficile à tracer: regroupés sous forme d'un recueil, Les Sables du rêve se présentent comme une suite de poèmes; mais écrits en prose, ne se confondent-ils pas plutôt avec des récits,

4. Jacques Marchand, Claude Gauvreau, poète et mythocrate, essai, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 238.

des scénarios, des dialogues? A moins que ce ne soit justement là un des projets du texte surréaliste, que de faire disparaître toute délimitation générique, dans une espèce de confusion des discours, où s'installent la liberté et la révolte propres au poème en prose.

La plupart des textes de Sables du rêve se caractérisent par une forte tendance au récit, dont les marques sont aisément repérables dans l'emploi des temps verbaux, le recours à des indications temporelles précises ou encore par la présentation d'une situation initiale relevant du code des actions:

Deux portes ont été laissées ouvertes par un visiteur nocturne.

M'étant couchée avec les deux pieds dans le vinaigre, j'ai vu à mes yeux que je lui imposais respect. (...)

Après trois heures, je me rassis (...)

Puis dans un baillement il ouvrit les portes, traversa le couloir et sortit.⁵

Il s'agit toutefois d'un récit d'un genre particulier, qui se rapproche de ce qu'il est convenu d'appeler le "récit surréaliste", "utilisant les moyens du récit (temps du passé, suites d'action; faits rapportés avec objectivité) mais pervertissant ces moyens en vue d'une fin tout à fait étran-

5. Thérèse Renaud, "A Jeannot. Deux portes ont été laissées ouvertes... (texte 2)", dans Les Sables du rêve, Montréal, Les Herbes rouges, no 29, août 1975, [s.p.l. (1^{ère} édition (1946) rééditée). Comme le recueil n'est pas paginé, nous avons numéroté les textes et y référons en donnant le début du poème et le numéro correspondant.

gère au récit (...) et délibérément poétique". Bien que la syntaxe narrative soit généralement respectée, la logique du récit se trouve en effet constamment perturbée par l'incohérence de liens entre les actions et par un code sémantique régi par la liberté analogique de l'image surréaliste, qui vise à créer un étonnement, un effet de surprise:

Après trois heures, je me rassais et dis à mon visiteur qu'il pouvait enlever ses chaussures s'il trouvait que la chambre était trop sombre.

("A Jeannot. Deux portes ont été laissées ouvertes...", texte 2)

Ces textes sont de véritables récits où tout se passe et se tisse en images autour du "Je", à l'intérieur même d'une structure narrative. Les rapports entre les mots sont souvent insolites, comme dans cette image:

Mon mari est petit et noir. Il aime les serpents et en porte toujours comme cravate.

("Entre la peau et l'ongle d'un géant", texte 1)

L'image poétique -dont la conception se modèle ici sur la définition de Reverdy- tend à occuper tout l'espace du texte, au point de faire oublier "sa couverture narrative", pour emprunter la très juste expression de Laurent Jenny. Cette couverture narrative est tellement lacunaire qu'on en vient à considérer chaque paragraphe comme un fragment autonome, accordant même plus d'importance aux blancs qu'au

6. Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p. 456.
7. Laurent Jenny, "La surréalité et ses signes narratifs", Poétique, Paris, Seuil, no 16, 1973, p. 515.

retour ici et là des mots-charnières, comme traces du récit. Bref, les procédés poétiques annulent les "effets" de récit pour construire de véritables poèmes.

Le poème en prose naît ainsi dans les textes de Sables du rêve, d'une surdétermination* de l'image poétique qui, à l'intérieur d'une syntaxe de prose, transgresse les lois du récit et finit par les effacer complètement. N'y a-t-il pas alors une étroite correspondance entre le récit surréaliste, où "le développement analogique va de pair avec un effacement du proairétisme (code des actions)"⁸, et le poème en prose qui, à cause de son statut de prose, emprunte souvent certains procédés au récit, dans le seul but de les resituer dans un espace poétique? Considérons par exemple le 5^e texte des Sables du rêve:

Je regarde tous les matins les nègres chanter
leur dandinement de forêt et je vais avec eux
faire le tour du monde sur leurs ailes.

J'ai les pieds plus longs que les nuages
de tempête ce qui m'empêche de danser mais je
puis tambouriner tous les airs de folklore avec
mon nez de trombone.

Quand j'étais petite on me disait de
sentir les fleurs alors je les mordais pour les
mieux respirer.

... Je n'ai jamais pu marcher sur la tête ni
sur le ventre car mes mains sont faites de cactus-
volants.

("Je regarde tous les matins...",
texte 5)

* Une image est dite "surdéterminée" lorsqu'elle est représentée plusieurs fois ou déterminée par plusieurs facteurs ou motivations.

Chaque strophe a une autonomie sémantique et syntaxique quasi totale. On a l'impression de lire une suite de scénarios indépendants les uns des autres et pourtant, ensemble, ils composent un texte unique. Toutefois, l'unité ne provient pas d'une "relation d'événements", comme dans le cas d'un récit, ou même du vers, comme dans un poème, mais bien de l'espace, c'est-à-dire des blancs, des silences qui, entre chaque fragment, signifient le poème. En rompant la continuité de la prose par des blancs, le texte permet d'établir des parallélismes entre les strophes, de créer des échos entre elles, ce qui l'éloigne d'emblée du déroulement linéaire du récit.

Ainsi, dans "Je regarde tous les matins", les strophes ont pour point de départ le "Je" autour duquel viennent se greffer des images, qui s'additionnent pour recomposer des visions de l'enfance. Ailleurs, l'unité se fera autour d'une représentation, soit le "chat fondant"⁹ ou le "chemin"¹¹, qui, répétée à la fin des textes, les restructure à la manière de "poèmes": dès lors, ce qui apparaissait comme une série d'images autonomes trouve à prendre sens dans l'espace du poème, grâce aux échos entre les mots, rapports difficilement explicables par la logique du

9. Jean-Yves Tadié, Le Récit poétique, Paris, PUF, 1978, p. 48.

10. Thérèse Renaud, "J'ai un chat fondant...", dans Les sables du rêve, texte 3.

11. Id., "Dans une montagne...", "Un cheval boiteux...", dans Les Sables du rêve, textes 14 et 15.

récit, mais entièrement justifiés par le pouvoir d'appel des mots entre eux:

J'ai un chat fondant comme un cri entre mes mains.
(...)

J'ai un chat noir cruel et féroce fondant comme
une chandelle de cire.

("J'ai un chat fondant...", texte 3)

Non seulement ces échos jouent-ils à l'intérieur d'un même poème, mais ils s'exercent également parfois d'un poème à l'autre. Par exemple, dans le texte 14, bien que l'image initiale, "il y a une petite vieille avec son vieux chien", propose une orientation narrative, le discours va plutôt s'organiser en poème autour de trois mots -"nuit", "chemin" et "oeil"-:

Une nuit. Je suis lasse. Je prends le chemin
que tout à l'heure j'ai déposé dans ma poche. Je
le déplie et m'en vais poursuivant de mes sauts
précipités les yeux de l'immense nuit.

Un oeil au fond me confond de son sourire in-
vitant.
(...)

Mais qu'y a t-il dans cette maison faite pour
la tranquillité? Je m'ennuie je suis forcée d'aban-
donner la petite vieille. Qu'est-ce qui m'attend
dans la nuit?
(...)

Je suis à déplier encore le chemin. Continuer
sans jamais pâlir de honte.

("Dans une montagne...", texte 14)

Les images de la nuit, du chemin et de l'oeil, reliées au thème de l'ennui, réapparaissent au poème suivant, cette fois sous le prétexte du "cheval boiteux":

Un cheval boiteux m'offre son dos je suis bien sur ce cheval et tout mon être ressent les secousses bienfaisantes du repos. Mais je dois descendre ce tendre cheval boiteux me désespère. Je baille des bulles d'ennui. (...)

Me voilà devant la nuit à déplier mon chemin.

(...)

Devrai-je déplier toujours mon chemin dans la nuit aux cailloux de faim? Dites oeil et bouche qui me regardez devrai-je toujours?...

("Un cheval boiteux...", texte 15)

L'aspect "récit" des Sables du rêve se trouve souligné par la présence de prétextes narratifs qui justifient, d'une certaine manière, l'emploi de la prose. Par ailleurs, ces éléments d'un code proairétique apparent ne servent que l'image poétique et le thème qui la régit, comme dans un véritable poème en prose.

La contestation des genres et de la forme poétique traditionnelle se répercute au niveau de la thématique du recueil. Ainsi les thèmes dominants, le rêve, l'ennui, la révolte et l'expression encore timide d'une sexualité naissante, sont-ils étroitement reliés au projet surréaliste dans lequel s'incrivent Les Sables du rêve. En témoignant l'interaction constante de l'étrange et du banal, l'irruption du merveilleux dans le quotidien:

Il entra dans la cour et tomba foudroyé
d'un regard d'écureuil.

La voisine sortit en vitesse et touchant
ses deux pouces cracha par terre en signe de
rédemption.

J'ai vu toutes ces scènes par une fente
du mur et m'exclamant tout haut "qu'il est triste
de voir tomber les feuilles d'automne". J'allai
dans la cour ramasser des fleurs et ma mère me

dit en m'envoyant des baisers avec la main:
 "Reviens ma fille ton tiroir de bureau est
 resté ouvert et cela veut dire que ce soir
 tu sortiras nue et entreras moisie".

Je haussai les épaules. Je m'approchai
 du foudroyé et lui mis deux baisers sur les
 yeux alors il me dit: "Les lilas sont méchants
 et toi tu refleuriras jaune au printemps".

Modestement j'entrai dans la maison en me
 perçant les deux joues.

("Il entra dans la cour...", texte 17)

On pourrait multiplier ces phrases où se lisent des emprunts
 à peine voilés à l'imagerie surréaliste:

Rendu dans la rue il prit son revolver
 et en tira deux coups dans les tempes.

Je levai les couvertures et me précipi-
 tai dans le volcan des rêves...

("Deux portes ont été laissées ouvertes...",
 texte 2)

D'autres textes, comme "A l'aube d'un matin d'i-
 vresse...", offrent des exemples frappants de contestation
 d'un genre. Il s'agit, en ce cas, d'un poème en prose très
 lyrique, très tendre et aussi très simple. Poème d'amour
 qui évoque l'aube et le passage du temps après une nuit d'i-
 vresse. Le ton idéalisant est maintenu jusqu'à l'image fi-
 nale qui, reprenant un geste quotidien, rompt volontairement
 avec le romantisme du poème:

A l'aube d'un matin d'ivresse. Je suis
 accoudée à la fenêtre. Une note portée par
 le vent vient me caresser les joues.

- Je suis la note que tu n'as pu saisir, la
 note de musique oubliée.

Je me penche pour l'écouter mais un coup
 de vent l'emporte parmi les feuilles mortes.

L'aube se lève peu à peu et je sens les
mots que peuvent se dire le matin qui commen-
ce et l'homme qui espère.

(...)

Mais aussitôt belle l'aube aussitôt dis-
paraît et l'homme qui espère se penche et met
ses bas...

("A l'aube d'un matin d'ivresse...",
texte 19)

Plusieurs conditions du poème en prose traditionnel sont ici
remplies: l'usage des tirets, les répétitions, le retour en
finale de l'image centrale du poème, la composition cycli-
que, le rythme cadencé de la prose, la présence des blancs
entre chaque fragment. Mais voilà que la dernière image de-
vient en quelque sorte un commentaire ironique sur ce style,
une manière de le tourner en dérision.

Il n'est pas rare qu'interviennent ainsi, à l'in-
térieur d'un même texte, plusieurs types de discours. Le
plus souvent cependant, cette interférence se produit, comme
dans tout récit surréaliste, entre le plan métaphorique et
le plan littéral:

Il y a dans le récit surréaliste, écrasement
des différents plans de sens, de la perspective
sémantique: des éléments passent indifféremment
du plan métaphorique au plan littéral et ce, au
mépris de tout contexte.¹²

Le beau texte "Dans une coquille d'huître...", dont le ti-
tre fait songer au poème en prose de Ponge intitulé "Huî-
tre", illustre bien ces procédés d'interaction des divers
plans du langage et de différentes techniques empruntées à

12. Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 505.

la fois au récit et au poème. On peut aisément en dégager une structure de conte: situation initiale, médiateurs, obstacles, adjuvants et même quelques emprunts presque textuels au genre, comme cette phrase inspirée du "Petit poucet": "j'ai pris des cailloux et les ai jetés derrière moi" (texte 6). Mais parallèlement, le texte se construit à partir de l'image "dans une coquille d'huitre, j'ai déposé ma tête". Rappelée à la fin, celle-ci forme une véritable métaphore filée qui, selon Michael Riffaterre, "constitue typiquement un code spécial, puisque les images qui la composent n'ont de sens, individuellement comme en groupe, qu'en fonction de la première d'entre elles". Chaque fragment, marqué d'une certaine autonomie, est difficile à associer sémantiquement à cette première image. Encore une fois, le prétexte narratif déclenche un réseau d'images qui n'ont que très peu de rapports avec la réalité. Mais justement, il ne faut pas chercher dans Les Sables du rêve une représentation de la réalité: ce sont plutôt des séquences verbales qui s'associent dans l'espace du poème pour recomposer dans l'imaginaire une façon d'être. Si au début, le "Je" dépose sa tête dans une coquille d'huitre, c'est pour graduellement y vivre la décomposition surréaliste de son corps et s'y enfermer complètement:

Dans une coquille d'huitre j'ai déposé ma
tête. Les herbes ont courbé la cheville et moi

13. Michael Riffaterre, "La métaphore filée dans la poésie surréaliste", dans La Production du texte, p. 217.

je suis allée à la rencontre des trois voyageurs.

L'un d'eux avait la main gantée. Ce gant représentait les plaintes du vent. Ils m'ont dit: "Viens avec nous. Le chemin est long et pénible mais au bout il y a une clairière avec des fleurs riantes dans le soleil et un ruisseau brillant dans la nuit".

Le long de la route je me suis cassé le pouce mais un ours est venu le licher alors j'ai pris des cailloux et les ai jetés derrière moi.

La deuxième nuit je me suis frôlée aux feux que laisse (sic) les étoiles dans leur parcours pressé et j'ai senti les caresses brûlantes de la lune.

Arrivé à la clairière j'ai pris mes pieds malades et les ai jetés dans le ruisseau.

J'ai descendu mon corps entier dans les fossés et j'ai refermé la coquille d'huître...

("Dans une coquille d'huître...", texte 6)

Par-delà une structure narrative apparente qui justifie l'emploi de la prose, c'est l'image ici que l'on retient et qui referme le texte sur lui-même, comme dans un poème. La prose de Thérèse Renaud a ceci de particulier cependant, qu'elle présente des phrases généralement courtes qui semblent être écrites spontanément. Si la syntaxe est respectée, il y a très souvent incompatibilité sémantique entre les indépendantes, ou encore entre la principale et la subordonnée:

Hier notre lit a abrité trois feuilles de chenes
et cela démontre que tu es belle.
(...)

Il n'y avait jamais de pleurs dans notre maison parce que sur le perron mon mari a planté cinq arbres jaunes de Hollande.

("Entre la peau et l'ongle...", texte 1)

Toutes les propositions sont indépendantes au plan syntagmatique mais leur liaison semble le plus souvent insolite; mieux, le rapport est d'un autre ordre, créateur d'un nouvel ordre. C'est comme si la dépendance syntaxique surdéterminait l'autonomie sémantique.

J'ai les pieds plus longs que les nuages de
tempête ce qui m'empêche de danser mais je puis
tambouriner tous les airs de folklore avec mon
nez de trombone.

("Je regarde tous les matins...", texte 5)

Avec Les Sables du rêve naît, en littérature québécoise, une poésie de l'image. Toujours imprévue, fulgurante, l'image vise à créer un nouveau genre de prose qui, dans la veine surréaliste, voudrait rompre avec toutes les formes de la pensée rationnelle, d'où l'emploi ironique des formules rhétoriques du genre "cela veut dire que", "cela démontre que". Poésie de l'image, poésie du rêve, où la surprise et l'humour exercent leur pouvoir et signalent d'autres horizons au poème en prose.

Les textes de Thérèse Renaud ne sont pas à la frontière du récit et du poème en prose: ce sont de courts récits, où l'image occupe un tel espace qu'ils en deviennent très vite des poèmes, ne laissant subsister de leur caractère de récit qu'une couverture narrative. C'est par le fonctionnement sémantique et par la liberté analogique des rapports entre les mots que les textes de Sables du rêve s'imposent en fin de compte comme de véritables poèmes en prose. La primauté de l'image sur le récit, du mot sur la phra-

se, annonce un nouveau genre de poésie qui connaîtra une remarquable expression, deux ans plus tard, dans Le Vierge incendié.

Théâtre en plein air (1946)

Auparavant toutefois, le fondateur des Cahiers de la file indienne, Gilles Hénault, y publiait à son tour un recueil intitulé Théâtre en plein air¹⁴, qui constitue, avec Les Sables du rêve, une autre plongée dans le monde du rêve et de la fantaisie, préambule au recueil de Lapointe. Quelques proses, regroupées dans la deuxième partie sous le titre significatif de "Proses postiches" -fausses proses?, présentent certains traits du poème en prose, la brièveté, les reprises, et surtout une orientation sémantique et une organisation sonore du langage qui tendent à l'éloigner du discours et de la prose:

Les habitants des îles parlent très fort, crient très fort dans la tempête. Leurs cris insulaires, en détresse, dressent le pavillon desarmé des solitudes. Leurs cris de corail durcis par la distance s'entrelacent dans l'air tendu, d'une densité pareille aux profondeurs sous-marines.

("Les insulaires 1", p. 79)

La répétition de "très fort", de "cris", et la répercussion des signifiants les uns sur les autres exercent une influence sur le sens des mots eux-mêmes et transforment ce paragraphe de prose en un poème. La prose liné-

14. Gilles Hénault, Théâtre en plein air, Montréal, Les Cahiers de la file indienne, 1946, 46 p.; repris dans Signaux pour les voyants, poèmes 1941-1962, Montréal, L'Hexagone, 1972, p. 61-88. (Toutes les citations renvoient au recueil rétrospective.)

aire se mue en une prose circulaire, où les mots tirent leur signifiante moins de leurs signifiés que du rapprochement sonore des autres signes: ainsi "insulaire" se retrouve dans "solitudes"; "détresse" appelle "dressent" et rejoint "désemparé"; dans la phrase "leurs cris de corail durcis par la distance s'entrelacent...", on peut presque parler d'une "contamination sonore", procédé qui fera la puissance d'invention du Vierge incendié. Cette concentration des sons concourt à la densité du langage et modifie le fonctionnement sémantique du texte. Celui-ci ne procède plus comme la prose qui renvoie à des signifiés hors-texte, mais plutôt comme un poème qui se reforme sur lui-même et qui tire sa signifiante des signifiants "cris" et "îles", dont il devient un dérivé.

La seconde partie de ce poème est davantage une réflexion sur les mots, produits des cris. Encore une fois, l'importance est accordée aux signifiants, les sons et les sens se trouvant en interaction constante à l'intérieur d'une même phrase et d'une phrase à l'autre, pour recréer de nouvelles images:

Ta bouche grande ouverte, trou d'ombre dans ta figure, dessine un arc dur. Ah! les mots lancés dans le vide (...) Les mots ne sont pas des oiseaux et la distance et le vent nous sont ennemis.

Que ma bouche vigoureusement modèle des paroles ailées (...)

Les oies sauvages, dans leur transmigration sûre, relient les continents de leur arc-en-ciel. Mais quel mot magique, orienté vers toi mon ami franchira l'espace interstellaire

qui nous sépare? Avant ce jour, des silences innombrables battront de l'aile.

("Les insulaires 2", p. 80)

Grâce à ce pouvoir qu'ont les mots de s'associer et de s'appeler librement, tout le poème devient un dérivé de trois signifiants: "mots, oiseaux, mers". Plutôt qu'une suite narrative et réflexive, il fonctionne comme une rencontre d'images autour de ces trois mots. Seule la révélation finale permet de reconnaître au texte une unité de sens. Le lecteur est tenu de relire le poème à la lumière de l'aveu final et il découvre que tout y est image, allégorie et fable. Rien n'y est référentiel, tout y est poème.

En reprenant la phrase initiale "Les habitants parlent très fort, crient très fort", la troisième partie la transforme, non plus en décrivant les cris, mais en s'adressant à un destinataire, à qui avait été consacré le second fragment. Il s'agit d'une autre réflexion sur les mots, plus proche cette fois du discours que du poème. La trop grande limpidité du message, les références hors-texte, la volonté didactique enfin donnent l'impression moins d'un poème que d'une post-face au poème en prose précédent:

O mon ami très cher, très proche et très lointain insulaire, (...) je te dédie ces phrases modulées au creux de la conque formée par mes deux mains réunies.

Si tu dis qu'elles sont bizarres, c'est que la voix l'est aussi, c'est qu'il n'est rien de plus bizarre que la parole humaine et que les mots sont nouveaux chaque fois qu'on les profère.

("Les insulaires 3", p. 81)

L'écriture n'a ici ni la densité ni la concentration des poèmes en prose précédents: surtout, le texte ne fonctionne pas comme un poème; le sens y est référentiel et linéaire, sans ces indices de verticalité et d'obliquité qui permettent aux mots de s'éloigner du langage de la prose.

Les proses suivantes, soit "Théâtre en plein air", "Simple monologue" et "Le voyageur", n'arrivent pas non plus à se construire en poèmes, bien qu'elles manifestent une certaine volonté poétique dans l'expression. Si "Théâtre en plein air" est trop long pour être un poème en prose, il n'en adopte pas moins l'apparence extérieure. Divisé en courts fragments séparés par de larges espaces blancs, ce texte est constitué d'une suite de réflexions fantaisistes sur le théâtre, où la répétition, parfois proche du calembour, les phrases nominales et les images concourent à créer des effets poétiques:

Nuit sans phare et voilier sans voile: tout est silence, écoulement de gestes vagues et de vagues sans bruit. L'éther, perché sur la plus haute branche de la nuit, dort. Et pourtant, nombreux signes sur la mer. Les étoiles sont des nénuphars.

("Théâtre en plein air", p. 82)

Ce passage pourrait, à la limite, passer pour un poème en prose, grâce à son unité, à sa structure circulaire où "nénuphars" reprend "nuit, sans phare"; mais il manque à l'ensemble du texte une volonté d'organisation globale. De plus, le sens du message fonctionne trop souvent de manière référentielle, ce qui remet en cause la spécificité du poème en prose. Encore une fois, la poésie de Gil-

les Hénault, du moins celle de Théâtre en plein air, est tendue entre le langage poétique, qui est d'abord "transposition, transfiguration [dans le but] de déplacer le réel vers l'imaginaire¹⁵", et le discours sur ce langage. C'est ce qui fait le constant va-et-vient chez lui du poème en prose à la prose et permet, en l'occurrence, de mesurer la distance qui les sépare.

Il faut signaler aussi l'aspect ludique de cette poésie qui, par exemple, dans "Le voyageur", dernier texte du recueil, manifeste une propension certaine au calembour, à la fantaisie, au détriment même du poème:

Il est arrivé, mais il ne sait pas où. Bien sûr, c'est un cimetière d'éléphants et pour la première fois le soleil se lève à l'Ouest.

Il n'y a qu'un mot plat pour décrire ce spectacle -zut alors, dit-il, alors, ça serait-y que le soleil serait gaucher.

("Le voyageur", p. 88)

Cette espèce de dérision et d'évasion dans l'imaginaire, héritée du surréalisme, ouvre à la poésie québécoise un domaine encore peu exploré, celui de l'humour, auquel se rallient des tons et des accents nouveaux, en partie grâce à la prose.

Bien que Théâtre en plein air ne contienne en somme que très peu de poèmes en prose véritables, il constitue néanmoins un jalon important dans l'histoire du genre en littérature québécoise. Non seulement ce recueil introduit-

15. Gilles Hénault, "La poésie est mot de passe", dans Guy Robert, Littérature du Québec, t. I, Montréal, Librairie Déom, 1964, p.74.

il une thématique nouvelle où l'étrangeté se mêle à la banalité, où le rêve et la fantaisie côtoient l'humour et la dérision, mais il accorde une réelle importance au mot, à l'invention par le langage et à la réflexion poétique, marques de la poésie moderne¹⁶.

Déjà en 1943 Gilles Hénault y faisait paraître dans la revue Gants du ciel, quelques proses où une structure narrative se mêlait volontiers à des méditations lyriques, dont les images et les nombreuses répétitions accentuaient le caractère poétique. En rassemblant ces textes sous le titre "Allégories¹⁷", Gilles Hénault fournissait dès lors un concept utile pour désigner ces espèces de proses qui, en dépit de procédés poétiques, tels la répétition, les reprises, le parallélisme, les images, ne sont pas suffisamment courtes et denses pour être des poèmes en prose.

Pourtant il ne s'agit pas non plus de récits ou de contes, malgré leur propension certaine à la fabulation et au discours. Pendant la décennie 1950-1960, cette tendance allégorique du poème en prose, qui le fait le plus souvent verser dans la prose, sera l'une des plus accentuées du genre, de Yeux fixes à Voyage au pays de mémoire.

16. Il n'est pas dénué d'intérêt de rappeler que Hugo Friedrich range "l'affirmation de l'égale valeur de la poésie et de la réflexion sur la poésie" parmi les caractéristiques de la poésie moderne (Hugo Friedrich, Structures de la poésie moderne, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, p. 126.)

17. Gilles Hénault, "Allégories", Gants du ciel, septembre 1943, p. 29-35; repris dans Signaux pour les voyants, p. 23-34.

Enfin, les deux proses que Gilles Hénault publie dans la section "Dix poèmes de dissidence-inédits 1945-1963" de son recueil-rétrospective, reproduisent bien elles aussi ce caractère allégorique. La première, "Remède contre le suicide", datée de 1949, annonce, par ses aspects discursif et réflexif et par ses thèmes, les textes de Voyage au pays de mémoire:

S'il faut "tenter de vivre", c'est lui là-bas qui posera les premières énigmes. Sphinx insatiable, l'homme est toujours prêt à dévorer l'homme qui ne sait pas comprendre.

Quand même mieux vaut cet inconnu que le trop familier monstre intérieur. Il n'est pas facile de dépister ses souvenirs: ils galopent derrière soi comme une meute. Suicide? Non, meurtre, et l'assassin, c'est presque toujours la Mémoire.

("Remède contre le suicide", p. 51)

Le second texte, "L'arche", a davantage l'allure d'un poème en prose par sa disposition et ses nombreuses images. Le commentaire ironique de la fin, qui ramène la prose au coeur du poème, rappelle du même coup la spécificité du genre chez Gilles Hénault. Par ailleurs, la sourde révolte que l'on peut lire dans à peu près tous les recueils de poèmes en prose au cours de la période 1948-1959, trouve un écho dans "L'arche", qui date de 1960:

On les a parqués dans une espèce d'arche de Noé: tout autour c'est la neige lunaire, la rigueur des glaçons jansénistes. Les monticules de scories qui finissent par s'étayer en cathédrales et la multitude des genoux écorchés sur les planchers froids. Des lampes et des langues s'exhalent de fumeuses prières.

(...)

Dans tous les recoins, des corridors d'aquarium, des enfants étouffent des cris. Ils ont des regards de poissons morts. Les toiles d'araignées sont les écriteaux du péché. Partout les défenses dressent des palissades, les révoltes sont tapies à l'ombre des grillages, tous les désirs portent des camisoles de force.

C'est ainsi, paraît-il, qu'on forme des élites.

("L'arche" , p. 56)

En 1946, Les Sables du rêve et Théâtre en plein air se démarquent de la tradition du verset et de la poésie religieuse. Au plan de la forme, les deux recueils se veulent "poésies" tout en accordant une large place à la prose. Au plan de la thématique et du ton, ils quittent les sujets bibliques et l'incantation pour exprimer leurs révoltes. Chacun à sa manière, ils font entendre un accent nouveau en littérature québécoise. En 1948, cette révolte allait se muer en ruptures.

Ruptures déclarées dans trois oeuvres marquantes -Refus global, Rivages de l'homme et Le Vierge incendié- qui sonnent le glas d'une époque et crient l'espoir d'une révolution. On connaît la révolte contenue dans le manifeste de Borduas, on admet également l'influence du recueil d'Alain Grandbois sur la prochaine génération de poètes. Mais a-t-on assez insisté sur la nouvelle conception de la poésie qui se dessine dans ces étranges rapports entre les mots et dans le renouvellement des formes du langage que Le Vierge incendié introduisait -peut-être un peu trop radicalement et un peu trop tôt- en littérature québécoise? Grâce à l'éclatement de la forme, -de l'espace et du temps?, et à

l'avènement d'une poésie résolument anarchique qui se voulait aussi éloignée que possible du langage de la prose, ce recueil constitue un moment privilégié dans l'évolution de la poésie québécoise.

Le Vierge incendié (1948)

Paul-Marie Lapointe propose en 1948, avec Le Vierge incendié, une poésie pour le moins hermétique, aux formes éclatées, qui a comme modèle Les Illuminations de Rimbaud. Les lecteurs contemporains, peu habitués à un tel "dérèglement de tous les sens", préférèrent garder le silence plutôt que d'admettre leur perplexité devant cette poésie. Seuls, Hermas Bastien et Solange Chaput-Rolland osèrent exprimer leurs vues sur ce recueil dès sa parution: le premier, en essayant de traduire l'impression que lui ont laissée ces poèmes - "C'est la parade des mots qui défilent, le sautilllement des figures qui s'entre-choquent, l'épanchement des phrases qui s'étalent¹⁸"; la seconde, moins à l'écoute des mots, n'y voyant qu'une "sorte de digeste indigeste (...) [ou] qu'un papier tout indiqué pour allumer un bon feu de foyer¹⁹". En fait, jusqu'à sa réédition en 1971 dans Le Réel absolu²⁰, Le Vierge incendié, qui avait paru

18. Hermas Bastien, "Le Vierge incendié", Liaison, vol.3, no 30, déc. 1949, p. 615.

19. Solange Chaput-Rolland, "Le Vierge incendié", Amérique française, vol.7, no 3, 1948-1949, p. 85.

20. Paul-Marie Lapointe, "Le Vierge incendié", dans Le Réel absolu, poèmes 1948-1965, Montréal, L'Hexagone, 1971, p. 9-125. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

en tirage limité -une centaine d'exemplaires- chez Mithra-Mythe, éditeur du Refus global, ne fut lu que par quelques rares initiés du groupe des automatistes, dont Claude Gauvreau, l'instigateur de la publication du recueil.

Ce silence est éloquent à plus d'un titre. D'une part, il atteste la marginalité du recueil de Lapointe, composé en grande partie de poèmes en prose. D'autre part, il révèle la modernité de cette poésie presque inaccessible pour un lecteur de l'époque, choqué sans doute par un tel affront à la tradition et, plus grave encore peut-être, au sens et à l'esprit. Non seulement la forme même de la poésie était-elle en plein éclatement, -la prose ayant remplacé les vers, les blancs dans bien des cas la ponctuation-, mais chaque poème devenait lui-même une véritable atteinte au sens, dans une sorte de révolte des mots contre toute référence.

Autre constatation lourde de conséquences: si les critères de reconnaissance et les modes d'approche du poème en prose convenaient assez bien, jusqu'à maintenant, aux textes des auteurs étudiés -sauf, fait significatif, aux Sables du rêve et à Théâtre en plein air-, ils ne peuvent plus vraiment s'appliquer au Vierge incendié. En effet, comment poser comme critères l'unité, la densité, la concentration, à des textes qui ont pour règles la discontinuité, l'indétermination et la destruction du sens? On se doit alors d'adopter une approche qui conviendra mieux à la conception de la poésie qui s'y inscrit:

Ce sont les caractères de l'oeuvre qui ont engendré une réflexion nouvelle. Les concepts critiques sont d'abord relatifs aux créations pour lesquelles ils ont été élaborés: (...) Autre poésie. Autre poétique.²¹

Les études en poétique, et plus particulièrement en sémiotique de la poésie, sont beaucoup plus proches de notre objet, en ce qu'elles interrogent le fonctionnement de la langue et du discours poétique. Aussi est-ce en nous référant aux travaux d'Henri Meschonnic²², de Michael Riffaterre²³ et de Tzvetan Todorov²⁴ que nous tenterons de cerner la spécificité des poèmes en prose du Vierge incendié.

Le recueil de Paul-Marie Lapointe présente trois types de poèmes: le poème en vers, le poème en prose ponctué et le poème en prose non ponctué, dont les fragments sont séparés par des blancs. Ce dernier type est nettement prédominant, puisqu'il représente 59% de l'ensemble des textes alors que la forme versifiée et la forme ponctuée se partagent à peu près également le reste des poèmes. Si la ponctuation permet de repérer dans la prose des articulations syntaxiques, les blancs en revanche rompent avec toute espèce de linéarité, en juxtaposant des images les unes aux au-

21. Henri Meschonnic, Pour la poétique, p. 17.

22. Id., Pour la poétique III. Une parole écriture, 342 p. Surtout: "Un langage-solitude. Les formes-sens de la Vie immédiate d'Eluard", p. 179-284.

23. Michael Riffaterre, Sémiotique de la poésie, 255 p.

24. Tzvetan Todorov, Les Genres du discours, 313 p. Surtout: "Autour de la poésie", p. 99-131; "Les Illuminations", p. 204-226.

tres plutôt qu'en les liant. La présence des blancs modifie non seulement la nature et la structure des poèmes, mais également leur fonctionnement sémantique et poétique. La différence entre les poèmes en prose ponctués et les poèmes en prose avec des blancs apparaît d'ailleurs aussi importante que la distinction entre les poèmes versifiés et les poèmes en prose. Dès lors, il convient de se demander si le poème en prose marqué par des blancs est toujours un poème en prose, tant la prose y semble effacée, alors que la ponctuation rétablit une sorte de grammaire de la prose à l'intérieur des autres poèmes.

La ponctuation oriente et articule la lecture. Dans "Le message de la pluie", premier poème en prose du recueil et de la section "Vos ventres lisses", le point-virgule qui sépare l'image initiale de l'aveu "je suis trop doux" permet de voir, en ces deux représentations deux entités autonomes, comme si le "Je" et le message constituaient deux mondes parallèles, placés côte à côte et dont dériveraient toutes les autres images du texte: "Le message de la pluie, de la nuit (...); je suis trop doux ..." (p. 23). Plus loin, la virgule entre "visage" et "j'ai consommé" (p.23) surdétermine l'autonomie de cette image par rapport à "je suis trop doux" et souligne le passage du présent, marque d'une présence, au passé composé "j'ai consommé ma vie", qui parle plutôt d'une absence. En ce début de poème, les virgules ralentissent la lecture en marquant une pause entre chaque image juxtaposée; elles obligent le lec-

teur à prendre conscience du poids et de la valeur des mots, lui faisant perdre du même coup ses habitudes de lecteur de prose²⁵:

Le message de la pluie, de la nuit, porte un cœur d'or dans ses paumes larges fermées; je suis trop doux, les masques brûlent dans mon visage, et j'ai consommé ma vie dans les murs de ta bouche.

("Le message de la pluie", p. 23).

Cette sorte de préparation à la lecture de la poésie que signale au départ la ponctuation s'exercera tout au long du poème, par l'emploi de tournures nominales, où le mot devient le cœur de la phrase: "Route de porcelaine blanche... Jour qui m'anéantis... Soir de jute..." (p.23). Alors qu'en prose, l'unité est la phrase, comprise entre deux points, dans le poème en prose du Vierge incendié, l'unité sera le syntagme, séparé de l'autre par une virgule ou un point-virgule. Les images prennent ainsi leur valeur propre, en s'éloignant du suivi de la prose. Grâce à l'autonomie ainsi conquise, elles procéderont par modulations et par interactions. C'est pourquoi, la poésie de Lapointe préfère la juxtaposition à la coordination et la parataxe à l'accord:

25. C'est en ce sens que George-André Vachon qualifie la lecture du Vierge incendié de "thérapeutique", car "elle peut guérir le lecteur des réflexes intellectuels que le langage courant, la prose et la poésie crypto-prosaïque ne cessent de lui inculquer".

(Georges-André Vachon, "Fragments de journal pour servir d'introduction à la poésie de Paul-Marie Lapointe", Livres et auteurs canadiens 1968, p. 238).

J'ai fait tout le voyage, accompagnement du train
de ville. Ce dont nul ne peut me priver: l'éva-
nouissement dans le rêve et l'amour.

("J'ai fait tout le voyage...", p. 123)

La ponctuation obéit malgré tout à une syntaxe
de prose, où le verbe prédomine. La phrase du poème en
prose ponctuée a une cohérence syntaxique qui laisse trans-
paraître une linéarité, à laquelle échappent toutefois cer-
tains fragments nominaux:

Planète de peur blêmes; mon crâne défoncé.
(...) Plaines d'anguilles et de crabes.

("Planète de peur blêmes", p.78)

Entre ces formes nominales, la phrase réinscrit, en partie
grâce au verbe, une sorte de littéralité tout au long du
poème, particulièrement lorsque le "Je" prononce des aveux
dans le but précis de faire passer un message:

Je vais mourir à vous (...) je vous laisserai
mes enfances perdues (...) J'abandonnerais mon
avenir avant l'âge; (...) Mais j'aurais voulu
tout autre ma vie.

("Planète de peur blêmes", p.78)

Avec "Dans naissances poussives", l'absence d'ar-
ticle en tête de phrase de même que l'adoption d'une
structure dominée par le participe passé en fonction adjec-
tivale, surdéterminent le caractère nominal des représenta-
tions. Mais la présence du point à la fin de chacune d'el-
les permet de les lire comme une suite d'images juxtaposées:

Dans naissances poussives déchirées par les bran-
chages des huttes indigènes dans les bois. Ten-
dres enfances caressées par des louves fécondes
et des paysages en carrosse.

("Dans naissances poussives", p. 68)

L'équivalence de structure syntaxique entre ces phrases se répercute au plan sémantique pour donner l'illusion que la même idée est répétée tout au long du poème. Le point marque ainsi le retour obsédant du même thème qui progresse selon un mouvement chronologique: "naissances... enfances... adolescences... un jour". Lorsque le verbe revient, accompagné du "On", il semble entraîner avec lui la successivité de la prose:

La ponctuation du poème en prose constitue la syntaxe en élément poétique, tend à souligner une poésie du verbe; les poèmes en vers, en gros, relèvent d'une poésie du nom.

Cette poésie du verbe apparaît clairement dans les amorces de récit qui caractérisent plusieurs poèmes en prose ponctués, grace en particulier à la présence du "On" et à l'emploi de l'imparfait:

Nous marchions avec nos lèvres habituelles,
dans les myrtilles où des mantes et des girafes
avaient cherché refuge jusqu'à la fin de
l'orateur. Les minorités roties dans les nécropoles
cherchaient des crotales égorgés (...)
Dans les fraisiers, où des moules dormaient,
moulins à vents, les fourmis profanaient des
marionnettes immobiles; (...) Des villégiateurs
éternuaient dans les paupières poivrées (...)

("Des oboles tricolores...", p. 99)

Toutes les articulations syntaxiques sont ici respectées, comme en fait foi l'usage de la ponctuation. Cependant le sens ne fonctionne pas de la même façon que dans une phrase de prose. L'imparfait invite à considérer ce texte comme une

26. Henri Meschonnic, Pour la poésie III. Une parole écrite, p. 185. (C'est Meschonnic qui souligne.)

description; mais alors qu'en principe la description a pour objectif de "représenter la réalité", chaque mot, chaque syntagme et chaque phrase remettent en question le vraisemblable. S'il y a effectivement "description", ce n'est pas par rapport au réel ou à des références extra-textuelles, il s'agit plutôt d'une description du fonctionnement poétique de la prose.

Les mots à l'intérieur des phrases ne sont plus liés par des rapports d'ordre sémantique, mais la "syntaxe poétique" les relie par leur proximité de sons. Les différents sons suscitent, enclenchent des mots comme dans un montage à la chaîne. Par exemple, à la phrase suivante, la présence de la lettre "O" dans plusieurs syllabes appelle le commentaire du locuteur après le point-virgule et fournit un indice du fonctionnement poétique du texte:

Dans les fraisiers, où des moules dormaient, moulins à vent, les fourmis profanaient des marionnettes immobiles; une bécassine est perchée sur la lettre O."

("Des oboles tricolores...", p. 99)

Le lecteur est invité à refaire le parcours sonore de la phrase et à constater que la répercussion des sons "m, f et r" crée des rapports inédits entre les mots qui

* Cette importance accordée au signifiant dans Le Vierge incendié atteste la modernité de ce recueil: "Assurément hétérogènes, ces courants [modernes] ont ceci de commun, aux yeux de la réflexion actuelle sur la poésie, qu'ils substituent à une poétique de la représentation et de la signification, des formes textuelles où des relations entre signifiants agissent prioritairement sur la formation des combinaisons sémantiques".

(Le Groupe M, Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire, p. 178.)

prennent une toute nouvelle dimension et fondent; oserait-on dire, une poétique de la prose. Ainsi le poème se construit, additionnant à chaque syntagme des formes autonomes, qui constituent autant de "poèmes" en gestation.

Cette juxtaposition d'images qui, par leur densité sonore, arrivent à signifier autrement, aboutit à la représentation finale qui rejoint la phrase initiale pour faire de cet amalgame de sons et de valeurs un texte unique, un poème: "Mais le dieu regarde en blasphémant, la terre des mages" (p.99). Encore une fois, la virgule après blasphémant est significative, car elle isole "la terre des mages" qui, dès lors, ne doit pas être considérée comme le complément d'objet direct de "regarde". La virgule transforme une syntaxe de prose en syntaxe poétique, créatrice de nouvelles valeurs: grâce au signe de ponctuation, l'expression "la terre des mages" est plutôt juxtaposée à l'indépendante et, comme terme du poème, elle en devient bien sûr l'aboutissement, mais peut-être aussi le point de départ. Cette virgule à la fin permet de voir en quelque sorte la clé de la signification du poème. En ce sens, "Des oboles tricolores..." serait la description de cette "terre des mages" -d'où l'imparfait- offerte au "dieu-lecteur": la multiplication "des êtres et des éléments bizarres, l'étrangeté de leur association dans un même espace, l'inexplicable et l'indicible provoqués par un rapprochement sonore plutôt que sémique, tout cela correspond précisément à un "royaume des mages".

Les signes de ponctuation dans les poèmes en prose du Vierge incendié ne sont donc pas seulement des signes logiques, car en plus d'imposer une grammaire de la langue à la phrase, ils transforment cette syntaxe en syntaxe poétique qui oriente et modifie la lecture du texte. Ils deviennent en quelque sorte le premier commentaire du poème. Très souvent la virgule servira -assez paradoxalement- à rompre la linéarité de la prose. Malgré cela, la ponctuation introduit une sorte de phrasé dans le poème en prose, qui se traduit parfois en amorces de récit, grâce entre autres à la prédominance du verbe sur le nom. C'est pourquoi les blancs ne sauraient se substituer indifféremment à la ponctuation, car celle-ci modifie trop la perception et la nature propre des textes. Les blancs fondent un autre genre de poème en prose où l'on pourrait voir, comme Meschonnic à propos des poèmes en vers d'Eluard, plutôt qu'une poésie du verbe, une "poésie du nom".

L'examen du poème "Cartable noir des portraits..." dont la première partie présente des signes de ponctuation, alors que les blancs séparent les fragments de la seconde, fait bien apparaître cette différence. Les points et les points-virgules distribuent les phrases les unes aux côtés des autres, en les juxtaposant dans un ordre qui semble à première vue arbitraire. On se rend compte cependant que les phrases ponctuées se regroupent autour de l'image initiale "Cartable noir des portraits" (p.45), dont elles paraissent dériver. Ainsi "cartable noir" appelle "Grand

bureau blanc" et "Cahier écrit de mots", alors que "Portraits" se retrouve dans "Blond visage coupe" et "cheveux", qui recréent une sorte d'intimité que corroborent les phrases "Le divan porte trois coussins dans la chaise de la chemise..." et "les doigts fous tâtonnent dans l'ombrage du désir boussole" (p.45). La ponctuation rassemble ainsi des phrases où la forme verbale domine: "sont, porte, dépose, écrit, tâtonnent, détraquent". Le verbe devient le support de la phrase et l'élément qui justifie l'emploi de la ponctuation.

Par contre, à partir du moment où les blancs régissent la disposition des mots, les formes nominales se multiplient et les phrases deviennent remarquablement courtes. De plus, la linéarité de la première partie cède la place, dans la deuxième, à la circularité des représentations. La dernière phrase ponctuée; "les femmes détraquent leurs heures de sommeil avec leurs jambes, bois dans les roues", devient le point d'ancrage d'une énumération où "roues et jambes" vont s'échanger les images du poème, reproduisant du même coup le mouvement de la roue: "Roue qui tourne et qui ne tourne plus la jambe l'arrête (...) cheval de roue qui s'arrête de roue qui repart et une autre jambe peut-être (...)" (p.45). Tout semble s'être bel et bien détraqué: le langage s'étant désarticulé, les blancs ont remplacé la ponctuation et inscrivent dans le poème en prose une circularité qui régit l'ensemble du texte.

Les blancs occupent véritablement l'espace entre les mots, les syntagmes ou les phrases qu'ils isolent. Paul-Marie Lapointe y voit des "pauses, des soupirs comme dans la musique. Des façons de créer le rythme. (...) Images faisant le rythme, rythme faisant l'image²⁷". C'est dire que les blancs, comme l'a bien résumé Pierre Nepveu, ont "une double valeur: à la fois spatiale et musicale²⁸".

Dans "l'art la mort souffrir" (p.35), l'espace blanc crée entre chacun de ces mots des pauses qui constituent autant de moments de réflexion: deux images très conceptuelles suivies d'un verbe de sensation, "deux pôles et leur parcours" que retrace le poème:

Chaque entité, isolée par un blanc, se tient en sa propre irradiation mais, par l'infinitif qui clôt et résume la série, prend corps et passe de l'état d'abstraction à celui de cœnésthésie. Cette sensation diffuse se répercute en images s'engendrant les unes les autres mais se regroupant aussi pour articuler le poème en deux phases inégales et opposées.²⁹

Comme dans la plupart des poèmes en prose du Vierge incendié, les images dérivent toutes de la première et en constituent un prolongement qui se manifeste littéralement dans la longueur des fragments entre les blancs.

27. Cité dans Philippe Haeck, L'Action restreinte/De la littérature, Montréal, L'Aurore, 1975, p. 76.

28. Pierre Nepveu, op.cit., p. 268.

29. Jean-Louis Major, Paul-Marie Lapointe: La Nuit incendiée, Montréal, PUM, 1978, p. 44.

Dérivée de souffrir, l'image "femme aux genoux bleus" constitue déjà une sorte d'expansion par rapport aux trois images initiales dont chacune, à y regarder de près, présente une extension par rapport à celle qui la précède. A partir de "femmes aux genoux bleus", chaque fragment isolé par des blancs s'enrichit de compléments grâce aux particules "à" et "de", comme si les mots s'engendraient et se multipliaient par la simple rencontre de leurs sonorités : sorte de création en boule de neige, que seuls les espaces blancs peuvent rendre possible en préservant l'autonomie des images. Ainsi "femmes aux genoux bleus" se prolonge dans "les oiseaux avachis au frontipice des âmes" grâce à l'ajout d'un article, d'un participe passé et d'un complément déterminatif. Cette élasticité des formes nominales atteint son apogée dans le fragment suivant, "vieux tigres écornifleurs dans les intempéries aux palmes de mains chattes", où se retrouvent les trois particules les plus fréquentes du Vierge incendié, soit "dans", "à" et "de". Depuis les entités "l'art la mort souffrir" juxtaposées et isolées par des blancs, les formes nominales se sont succédé en s'enrichissant les unes les autres, montrant ainsi la création du poème en son devenir.

La présence des espaces blancs favorise par ailleurs le mode de la juxtaposition. Par exemple, toujours dans "l'art la mort souffrir", les représentations se suivent tantôt sous une forme nominale, tantôt sous une for-

me verbale, sans qu'il y ait de rapports logiques entre elles. S'il y a un rapport d'ordre sémantique ou sonore, il est rarement souligné par un mot-charnière, tel une conjonction de coordination ou une préposition. Le cas échéant, le mot de transition sera dépouillé de ses fonctions logiques ou plus exactement de son signifié. La particule "c'est pourquoi", qui introduit généralement dans la langue courante les conséquences d'un fait ou les conclusions d'une démonstration, souligne plutôt dans "l'art la mort souffrir" l'absence de lien "logique" entre ce qui précède et ce qui suit. Le résultat que semble annoncer "c'est pourquoi" est remis en cause. Toute trace de référence a été enlevée à la particule, seul demeure le signifiant "c'est pourquoi", appelé par les sons précédents de "procès, pore, plus que".

Le poème en prose non ponctué semble donc trouver son unité de composition dans ses blancs qui additionnent les représentations les unes aux autres, subvertissant toute syntaxe logique d'un fragment à l'autre, mettant en évidence l'immédiateté et l'instantanéité des images plutôt que leur succession. Le poème procède ainsi par séquences isolées ou par groupe de séquences et rompt la linéarité de la prose, à tel point qu'il est loisible de se demander s'il s'agit bien encore de "poème en prose". En effet, le poème en prose s'inscrit dans un espace "prose" qui réclame d'emblée une succession temporelle et spatiale des mots, que l'auteur va resituer dans une structure poétique. Or ici, l'espace

blanc impose des coupures, des arrêts entre chaque image, entre chaque phrase, parfois même entre des mots, ce qui a un effet sur la lecture, sur son rythme et son débit, tout en créant un effet visuel, "celui qui donne aux poèmes de Lapointe l'aspect de tableaux surréalistes où non seulement deux mais une multitude d'images sont juxtaposées en réseaux métaphoriques³⁰". Comme si la prose s'effaçait complètement dans une révolte des mots contre la phrase où l'image plus ou moins gratuite, issue d'un déchaînement de signifiants, prédominerait.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant qu'on ne perçoive plus, dans les poèmes en prose non ponctués, ces amorces de récit fréquentes dans les poèmes en prose ponctués. Même si elles tournent à vide, elles démontrent bien que l'adoption d'une syntaxe ponctuée de points, de virgules et de points-virgules implique presque inévitablement une linéarité ou une structure narrative dont il est difficile de ne pas tenir compte, malgré l'indétermination à l'intérieur des énoncés et l'absence de référents et de rapports logiques entre eux. Or l'absence de ponctuation et la prédominance des formes nominales juxtaposées et séparées par des blancs effacent toute trace de récit laissée par la logique grammaticale du déroulement de la prose. Cette distinction entre les deux formes de poème en prose du Vierge incendié a d'ailleurs été signalée par Jean-Louis Ma-

30. André G. Bourassa, "Le Vierge incendié", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959 p. 1067-1068.

jour dans son importante étude sur Paul-Marie Lapointe, intitulée La Nuit incendiée:

Dans le poème en prose ponctué, la phrase retrouve une forme structurée d'abord par la syntaxe, et le verbe sa prédominance. D'où une tonalité qui se rapproche du raconté, à l'encontre de l'autre forme du poème en prose -mais aussi complémentaire de celle-ci- qui ressortit au vécu immédiat: celui qui se perçoit comme devenir en chacune de ses énonciations.³¹

Le poème en prose non ponctué est ainsi composé de fragments autonomes qui se maintiennent en leur "irradiation particulière", tout en échangeant des sons et des valeurs dans une espèce de circularité qui construit et déconstruit chaque énoncé et plus globalement, le poème dans son entier. N'y a-t-il pas cependant, au coeur de cette discontinuité apparente, des invariants qui permettraient de regrouper un certain nombre de fragments autour d'un noyau qui orienterait, à son tour, la lecture du poème, comme la ponctuation de l'autre poème en prose rassemble, dans une phrase, les mots autour d'une même image? Dans plusieurs poèmes en prose non ponctués, la présence déterminante du "Je" semble fournir cette constante qui donne prise sur le texte.

Point de départ du poème, le "Je" intervient dans "je regarde ma nuit tressée..." après quelques fragments juxtaposés, comme pour relancer une nouvelle énumération:

je regarde ma nuit tressée de fils d'araignées
cartouches gris de la galerie envoi par
groupes des yeux clos chauve-souris du sommeil inaccessible dans la pierre voisine

31. Jean-Louis Major, op. cit., p. 95.

une lampe jaune écartant les persiennes me sur-
veille comme un pion je regarderai choir
jusqu'à la mort incertaine les arbres bleus
des fanaux

("je regarde ma nuit tressée...", p.108)

Il est ainsi possible de délimiter sept groupes, sept moments privilégiés qui ont tous le "Je" comme point nodal, à partir duquel irradient de nombreuses images. Ces groupes constituent en soi une première lecture du poème*. A l'intérieur de ces séquences, des rapports d'ordre sémique et et sonore s'établissent entre les images bornées par des blancs. Un certain nombre de mots se rapprochent pour constituer une sorte d'isotopie autour d'un noyau: le mot "nuit" par exemple déclenche tout un réseau qui relie "fils d'araignées", "gris", "envol", "yeux clos", "chauve-souris"; le verbe "regarde" appelle "galerie", "yeux clos", "me surveille" et déclenche la séquence suivante "je regarderai...". Les blancs commandent ce type de lecture en isolant les images pour permettre de mieux saisir les échanges, les interactions qui s'effectuent entre elles.

* Voici ces groupes:

1. de "je regarde ma nuit..." à "...me surveille comme un pion";
2. de "je regarderai choir..." à "...ingurgiter un noir que je m'étais approprié";
3. de "mais je me réserve..." à "...mais que je connais depuis toujours";
4. de "j'étrirai dans le journal..." à "... pas un passant qui sache mon existence";
5. de "sais-je moi-même..." à "...dans les seins de la nuit";
6. de "j'entends, aussi croquer..." à "...souffle persistant de la nuit";
7. enfin, de "je marcherai..." à "... et je voudrais que vous procréiez des villes pendant ce temps".

La circularité des fragments compris entre les blancs se répercute sur la structure d'ensemble du poème. Si chaque fragment constitue une unité en soi, chaque séquence délimitée par le "Je" en forme une autre. Par exemple, l'image "mais je me réserve cette marche sur le bois sec de la véranda" (p.108) est le point de départ d'un groupe de fragments construits sur le modèle du mot "marche" répété à chacun d'eux: "marche des morts un à un marche de chaque talon", où "marche" engendre d'autres valeurs selon le syntagme dans lequel il se trouve. Ainsi "marche de chaque talon" appelle l'action de marcher plutôt que l'endroit que se réservait le "Je" dans le premier fragment. Après s'être approprié cette marche, le "Je" se transforme à son image et reçoit à son tour le pas des morts, dont les visages se confondent au sien. Puis dans "mais que je connais depuis toujours", le "mais", suggéré par l'allitération en "m" plutôt que par la fonction d'articulation logique, rejoint le début de la séquence et referme la série. Cet aveu du "Je" renvoie aux morts et déclenche du même coup le début du quatrième groupe: "j'écrirai dans le journal le nom de ces fantômes" qui amorce un autre mécanisme de dérivation où "cyclope ondine dryade", isolés par des blancs, rappellent trois personnages mythologiques qui réalisent en quelque sorte le souhait du "Je", en transformant son vœu le plus cher "j'écrirai..." en un geste, en un accomplissement. L'écriture en train de s'écrire; le poème en train de se créer...

Le rapport au "Je" est si important que le texte du Vierge incendié devient, dans une large mesure, le lieu d'une redéfinition de soi à travers les formes du langage³². Le "Je" existe au gré des images et se transforme à travers elles. Très souvent, il interrompt une suite de groupes nominaux et verbaux qui, selon le principe de l'expansion, s'enrichit à chaque nouvelle présence. Dans "tout visage dévoré..." (p. 61), qui ouvre la troisième partie du recueil "on dévaste mon cœur", le "Je" s'immisce entre les formes nominales pour les commenter et en même temps se définir à travers elles. Chaque fois que le "Je" intervient, il y a une rupture de rythme créée par l'énonciation d'une phrase verbale conforme à une syntaxe de prose, brisant l'instantanéité des formes nominales; rupture également d'une chaîne de représentations, dont les significations se créent et se forment dans l'espace du poème par interaction sonore avec les autres images et par dérivation. Les formes nominales n'ont aucun lien avec une référence hors-texte, alors que le "Je" s'exprime et se révèle par une série d'a-

32. Voir à ce sujet: Jean-Louis Major, La Nuit incendiée, où l'auteur analyse l'expérience du "Je" dans Le Vierge incendié en la comparant à celle de Nuit du 15 au 26 novembre 1948: "Dans le poème du Vierge incendié, le Je ne se perçoit qu'à travers le langage auquel il se livre. Dans le poème de Nuit, le Je se tient en quelque sorte hors du langage qu'il ordonne". (La Nuit incendiée, p. 106.) Et plus loin: "(...) dans Le Vierge incendié, langage d'une véhémence où se projette le Je pour s'y livrer au devenir de ce qui s'accomplit en lui: dans Nuit du 15 au 26 novembre 1948, véhémence du Je qui s'arrache au devenir du langage, qui attende au langage même, pour vivre ses contradictions hors de toute illusion". (Ibid. p. 128)

veux, "se livrant sans l'intermédiaire de sa représentation, en-deçà de ce qui donne prise au devenir, hors du poème en quelque sorte³³". Des énoncés comme ceux-ci, "aussi je me repose sur vous de vos fautes que je ne devienne pas autrement de toute éternité (...) je n'ai pas d'automne bientôt vous ne me verrez plus je m'en vais peu à peu" (p.61), renvoient à des états et à des désirs qui ressortissent au vécu plutôt qu'au poème. Par contre, d'autres énoncés dont le "Je" est absent ne trouvent leur réalisation que par et dans le texte, sans référence à des réalités extérieures. Le plus souvent ils ne peuvent s'expliquer hors du langage qui les fait apparaître. Il en est ainsi du début du poème: "tout visage dévoré par les orientes calcaires va bien dormir du plus pur repos dans l'orme", où seule l'allitération en "or" dans "dévoré", "orientes", "dormir", "orme" justifie à première vue cette association de mots.

La répétition des aveux est fréquente dans les poèmes en prose non ponctués du Vierge incendié. A chaque intervention du "Je", par exemple dans "je ne sais pas vivre ..." (p.63), l'intensité progresse jusqu'à la transformation finale qui donne à l'aveu initial la forme d'une "dénéncia-tion- renonciation": "je n'aurai jamais su vivre de ma vie". Il ne faut pas s'y méprendre: ce n'est pas "je n'aurai jamais su vivre" comme on avoue l'échec de son existence, mais bien "je n'aurai jamais su vivre de ma vie", de la même ma-

33. Ibid., p. 81-82.

nière que l'on vit de nourriture ou d'amour. Chaque mot a une présence qu'on ne peut négliger: il s'impose et s'éloigne des expressions figées dans lesquelles très souvent la prose le maintient prisonnier. Entre chaque aveu "je ne sais pas vivre", les diverses images juxtaposées et séparées les unes des autres par des blancs deviennent en quelque sorte l'expression poétique de cet aveu, c'est-à-dire une énonciation essentiellement non référentielle et créatrice de significations nouvelles:

champignons dans les huttes cloisons du crâne
je ne sais pas vivre les moutons de salpêtre
brouillent ma barbe lèchent mes lèvres
je ne sais pas vivre les cordes d'oiseaux dans
mon cou

("je ne sais pas vivre...", p.63)

Ainsi l'invariant dans plusieurs poèmes en prose non ponctués consistera assez souvent en une formule, un aveu, une image ou encore un son qui sera répété à intervalles réguliers, assurant un lien entre les fragments. L'élément répété agit un peu comme la ponctuation de l'autre type de poème en prose, en réinscrivant une sorte de linéarité dans le texte, réassemblant les images isolées par des blancs. Cet élément renvoie généralement à une référence extratextuelle, alors que les autres syntagmes ne se comprennent et n'ont de sens que dans l'espace du poème.

C'est le cas, dans "vieux corps...", de l'expression "on vous a tous connus":

vieux corps on vous a tous connus tous
et maintenant c'est le crépitement de
la pourriture on vous a connue tigresse

des jambes et charogne la fin corbeaux
 du bout des doigts (...) on ne vous connaît même
 plus et pourtant on fut des vôtres un jour

("vieux corps...", p. 42)

L'unité du poème est aisément repérable grâce à ce syntagme répété qui inscrit dans le texte une progression temporelle généralement absente des poèmes en prose non ponctués, où les images sont plutôt superposées les unes aux autres: ici, la répétition du même fragment scande le déroulement des images, d'où cette impression de linéarité.

Dans plusieurs poèmes en prose non ponctués, la répétition des mots cède la place à la répétition des sonorités qui se font écho d'un fragment à l'autre. On peut parler, dans certains cas, de véritable "contamination sonore". Le poème "crane bouché..." (p.57) en constitue un bel exemple. "Crane bouché", répété deux fois au début, déclenche trois types de sonorités: le k, le b et le ch. Toutes les représentations isolées par des blancs feront en quelque sorte partie du paradigme de ces trois sons. "Crane bouché" devient "squelette de bois brûlé" qui entraîne à son tour "crépitement de soir du feu", où l'on retrouve dans "feu" et "crépitement" l'image du "bois brûlé" et le son de "crane". D'autre part, la phrase "le suicide est pendu aux clous des armoires calcinées de désirs", dont la forme verbale rompt avec la série des formes nominales, alerte le lecteur en réinscrivant la prose, c'est-à-dire une phrase, une structure continue, au cœur des images jusque-là juxtaposées. Elle constitue du même coup, au milieu du

poème, une transition, en déclenchant une autre série de formes nominales à partir cette fois du mot "vers" dont sont extraits les sèmes des images suivantes: "vers blanc" rappelle "suicide" tout en évoquant les vers blancs que constituent à proprement parler ces fragments séparés par des espaces blancs; "vers" entraîne aussi "cadavres" pendant qu'"enfers" suscite "démon"; "ongle" est associé à "rage" et "verres de charbon" constitue, après cette série paradigmatique, un jeu sur le signifiant "vers", jeu qui justifie le verbe "bois". Le "Je" opère alors la synthèse des images, des sons et des sens, en réunissant les deux sèmes du signifiant "vers" dans "je bois les ha-leines pourries". Sous une apparence d'automatisme se laisse découvrir, dans la plupart des poèmes en prose non ponctués du Vierge incendié, un système de cohésion sonore qui rapproche les signifiants les uns des autres et unifie également leurs sèmes³⁴.

La répercussion des signifiants les uns sur les autres n'est pas sans perturber l'organisation sémantique des poèmes et justifie d'une certaine manière l'indetermination et les nombreuses agrammaticalités qui caractérisent le poème en prose du Vierge incendié. Le poème "je ne sais pas

34. Les poèmes en prose de Paul-Marie Lapointe constituent des exemples peut-être extrêmes de ce que Le Groupe M décrit comme "ces formes de poésie qui passent par une surdétermination de la chaîne des signifiants: la signification de type classique y perd de sa pertinence au profit d'effets de génération du sens à partir du matériau sonore, effets qui peuvent solliciter la lecture dans toutes les directions". (Le Groupe M, Rhétorique de la poésie, p. 180)

vivre..." (p.63), par exemple, est rempli de ces compléments qui, censés déterminer, préciser l'idée du verbe ou du nom, viennent au contraire les plonger dans l'indétermination et le non référentiel: "les cordes d'oiseaux dans mon cou (...) gueule de vitre où poussent des feuilles de pies maudites". Malgré une nette prédominance des formes nominales de ce genre, le poème contient aussi quelques phrases verbales telles "les moutons de salpêtre broutent ma barbe", où l'action proposée par le verbe est comme remise en cause dans sa propre réalisation parce que le complément lui est incompatible. L'expression suivante "lèchent mes lèvres" pourrait à la rigueur signifier: en effet, les valeurs de "lèchent" et de "lèvres" sont compatibles au plan référentiel et même les "l" se répondent au plan des signifiants; mais ce serait ne pas tenir compte du sujet "les moutons de salpêtre" qui fait retomber le fragment dans l'indicible, domaine de la poésie de Paul-Marie Lapointe:

Je ne conçois pas qu'on écrive de la poésie
autrement que pour dire le non-dit, l'inédit,
pour découvrir ce qui doit être dit par-delà
tout le verbiage.³⁵

Cette création de l'inédit s'effectue fréquemment dans Le Vierge incendié grâce à la construction avec le "de" ou le "à" qui enchaîne les uns aux autres de nombreux signifiants incompatibles d'un point de vue strictement référentiel. Elle établit cependant entre eux, assez étrangement,

35. Paul-Marie Lapointe, cité dans Robert Mélançon, art. cit., p. 93.

"un rapport de dépendance et de possession³⁶" qui agit finalement sur les significations du poème:

gargouille de tablettes sans pinceau toile
de rinceaux d'orteils doigts de becs des
poules

("je ne sais pas vivre...", p.63)

Dans les poèmes en prose non ponctués en particulier, cette construction par le "de" permet entre autres l'expansion du groupe nominal et met en relation de dépendance deux mots en apparence incompatibles, contradictoires ou insignifiants. Elle fait de ce fragment le plus souvent isolé par des blancs le lieu d'une signifiante, une véritable "forme-sens" telle que l'entend Meschonnic, c'est-à-dire non pas deux concepts, mais une unité dialectique régie par le texte et qui l'intègre. Chez Lapointe, on peut même considérer le poème en prose comme un lieu fermé dans lequel s'exercent ces formes-sens, d'où l'adoption d'un tracé circulaire où la fin rejoint le début:

un poisson dans la bouche la danse dans
la bouche du ventre (...) tel poisson qui
finit gourmandise libertine d'une bouche

("un poisson dans la bouche...", p.64)

Dans le poème en prose ponctué, les agrammaticalités qui sont souvent, selon Riffaterre, le signal de la signifiante du poème, sont également nombreuses quoiqu'elles soient moins immédiatement perceptibles, grâce à l'emploi plus soutenu d'une syntaxe de prose. La phrase suivante,

36. Henri Meschonnic, Pour la poétique III. Une parole-écriture, p. 196-197.

par exemple, se saisit mal hors des deux images initiales dont dérivent toutes les représentations du poème, soit la terre et la crainte liée à la religion:

Une mère, corps battu des saintetés salvatrices,
liera, des doigts fébriles, une myrtille à des
ronces, sur les tertres de terreau.

("Planète de peur blêmes...", p.78)

La relation entre les mots tire sa signifiante de ce système: "Planète de peur blêmes" est un poème en prose construit d'après deux images qui s'échangent les signes tout au long du texte. A une syntaxe de prose, linéaire, s'oppose une signifiante qui dépend uniquement d'un fonctionnement poétique du texte, rompant la linéarité, par un jeu incessant d'interactions et de relations entre les mots. Cette transformation est capitale dans le poème en prose ponctué, qui emprunte à la prose ses ressources syntaxiques. Le poème tire ses références des mots aux textes, rappelle Riffaterre, le poème en prose peut-être davantage, car c'est une des conditions essentielles pour qu'il soit poème: c'est sans doute même la seule exigence qui contraigne et limite sa très grande liberté.

Dans "Planète de peur blêmes...", il y a ainsi un langage de révolte où les mots, malgré leur connotation littéraire, tirent leur signifiante des relations avec les autres signes et non des références aux choses:

Terres renversées, glaises détrempées par les
larmes, je vous laisserai mes enfances perdues,
mains croisées vers les chandelles bénissantes,
tout espoir rompu comme une digue.

("Planète de peur blêmes...", p. 78)

Ce fragment est composé d'expressions au féminin pluriel qui se succèdent et qui renvoient moins à leurs signifiés respectifs qu'aux deux systèmes qui parcourent le poème: d'une part, celui de "Planète" dont les valeurs se retrouvent dans "terres renversées" et "glaises détremées", d'autre part, celui de la peur liée à la crainte religieuse que le poème dénonce: "mains croisées vers les chapelles bénissantes".

La concentration des mots autour d'un ou deux signes se réalise également dans le poème suivant "Je suis un homme..." où, là encore, la dérivation fait que tous les mots du texte sont transformés par l'image initiale de laquelle ils tirent leur signification. C'est ainsi que les signes "homme" et "mur" de la phrase initiale se superposent à toutes les représentations du poème, si bien qu'elles ne deviennent à la fin qu'une seule unité, qu'une "forme-sens":

Je suis un homme qui dévorait un mur jaune.
Panneaux, barricades, armoires de débauches,
cadavres érigés, puanteurs de fer. Je suis
un homme. Un mur ne garde plus mes portes.
Je fais le repas d'un mur. Cœur de pierre,
poumons de pierre, sang de pierre. Tout l'es-
pace derrière le mur avalé; mon paysage derriè-
re vos maisons d'hommes.

("Je suis un homme...", p. 79)

Le poème fait vivre cette tension entre le "Je" et le "mur", dévoré-dévorant, tout au long de son parcours. L'expression "Je fais le repas d'un mur" inscrit cette confusion désirée au cœur du texte et s'oppose aux valeurs de la première et de la dernière image du poème. Le "Je" passe de dévorant à dévoré et redevient le dévorant. Loin de ré-

soudre cette contradiction, le poème semble vouloir la maintenir, en rappelant le "mur avalé" à la fin du texte et en gardant "homme et mur" confondus: "Tout l'espace derrière le mur avalé; mon paysage derrière vos maisons d'hommes". En ne levant pas la contradiction, le texte en prose devient en quelque sorte poème en prose. Il entretient une tension particulière, qui se situe au niveau de la structure même du langage, entre le passé et le présent, en refaisant le parcours du temps pour mieux l'abolir. La prose aurait tenté d'expliquer la transformation de "Je" ou l'échange constant entre le "Je" et le "mur"; le poème en prose l'énonce et la répète, reflétant ce perpétuel mouvement entre le "Je" et le "mur", le passé et le présent.

Toutes les agrammaticalités du poème en prose ponctué sont en quelque sorte l'affirmation de son statut de poème. Elles en deviennent les signaux et les signes. Le texte "ponctué" de Lapointe se propose comme "poème" non pas par des considérations qui lui sont extérieures telles l'unité, la brièveté, le rythme, mais bien par et dans le langage qui cesse d'être référentiel et même lutte contre toute référentialité. L'adoption d'une syntaxe -grammaticale et logique- ainsi que le maintien de la ponctuation introduisent l'illusion d'une prose, d'une linéarité que vient contredire chaque représentation, chaque image. En fait, le poème en prose ponctué du Vierge incendié peut se comprendre comme un va-et-vient constant entre le sémantique et le sé-

miotique, entre l'axe syntagmatique, où se déroule la prose, et l'axe paradigmatique, où s'accomplit le devenir du langage poétique:

le sémiotique "signifie", son unité est le signe; son fonctionnement est paradigmatique. Le sémantique communiqué, son unité est la phrase; son fonctionnement est syntagmatique.³⁷

En revanche, les poèmes en prose non ponctués, où les blancs proposent chaque image en son irradiation particulière, n'ont avec la prose que de lointains rapports. Ils ne reproduisent pas aussi ouvertement ce parcours entre le sémiotique et le sémantique. Le fragment, séparé par des blancs, ayant remplacé la phrase ponctuée de points et de virgules, l'unité devient davantage le signe que la phrase. Dans les poèmes en prose non ponctués du Vierge incendié, on est plus proche d'une poésie à l'état pur, où les mots se détachent du système "langue" pour retrouver leur autonomie et leur pouvoir de création. C'est une poésie libérée de toutes les formes de la pensée rationnelle et de la logique. Poésie extrême qui, refusant les contraintes de la langue et même de l'écriture, devient créatrice d'un ordre nouveau, hors du langage. Ici la poésie ne s'oppose plus à la prose, comme dans le poème en prose ponctué, mais bien à la langue. Si celle-ci exige la compréhension du lecteur, celle-là ne demande que son adhésion. Enfin il est significatif que cette libération inconditionnelle et extrême des formes du

37. Henri Meschonnic, Pour la poétique III. Une parole-écriture, p. 174.

langage ait choisi presque naturellement comme expression le poème en prose, genre libre par excellence.

A la suite de Sables du rêve et du Théâtre en plein air, la publication du Vierge incendié en 1948 a fait entrer résolument la poésie québécoise dans l'esthétique moderne. La poésie de Paul-Marie Lapointe est marquée des signes de la "dissonance"³⁸ et de "l'indétermination"³⁹, considérées par Hugo Friedrich comme les principales caractéristiques de la langue poétique moderne. Ainsi, en faisant sortir le langage des cadres que lui imposent la logique et la raison, Lapointe a affirmé en quelque sorte l'autonomie de la poésie par rapport à la langue de la communication, la prose. Le genre "poème en prose", qui emprunte ses procédés à ces deux poles, se prêtait dès lors fort bien à cette confrontation. Les deux types de poème en prose du Vierge incendié montrent d'ailleurs le constant besoin qu'éprouve le poème de s'éloigner de la prose. Dans un cas, si la ponctua-

38. "Nous rencontrons donc de nouveau cette idée, fondamentale dans la poésie moderne, de la dissonance. De même que la forme serait éloignée du "cœur", de même la forme répudie le "contenu". Le salut ne peut plus être cherché que dans le langage et l'on abandonne le "contenu" à ses incertitudes et imprécisions." (Hugo Friedrich, op.cit., p.47) Et plus loin, "la dissonance née de la contradiction entre l'absurdité du sens et la puissance absolue des sonorités, demeure désormais entière". (Ibid., p. 121)

39. "Nous pouvons parler maintenant d'un fait stylistique particulièrement fréquent dans la poésie moderne et inséparable de son aspect fondamental qui consiste à rendre "étrange" l'élément le plus familier. Nous désignons ce fait comme la fonction d'indétermination des déterminants." (Ibid., p.218)

tion ramène la prose au coeur du poème, les nombreuses agrammaticalités et indéterminations qui parcourent le texte mettent en évidence la prééminence de la poésie. Dans l'autre cas, le poème en prose non ponctué propose une poésie plus anarchique, où le langage de la prose n'intervient plus que dans quelques aveux du "Je" et dans quelques constructions verbales. Les deux types de poème en prose parlent cependant un langage non référentiel qui signale au départ leur statut de poème.

Le Vierge incendié a ainsi manifesté que le poème ne se définit pas par une forme extérieure -vers, verset, poème en prose-, mais bien dans une façon d'être du langage, qui soit non représentative et non référentielle. Cette conception de la poésie a influencé quelques jeunes poètes avant 1960, mais elle sera davantage à l'honneur dans les années soixante et soixante-dix.

B. Persistance d'une tradition: Jean-Pierre Bonneville

Le Banquet nocturne (1948)

En dépit des efforts individuels de Thérèse Renaud, de Gilles Hénault et de Paul-Marie Lapointe, le poème en prose offre toujours, dans certains recueils, un visage traditionnel. La poésie, conçue comme un déversoir des sentiments et des états d'âme du poète, y ressortit beaucoup plus à la thématique qu'à l'expression ou au langage. C'est le cas, en 1948, du recueil de Jean-Pierre Bonneville, inti-

tulé Le Banquet nocturne, qui porte en sous-titre la mention

"petits poèmes en prose⁴⁰" et dont la dédicace se lit:

Au R.F. Léo Bonneville, C.S.V.
Pédagogue et claudélien invétéré
(...)
J'offre ces petits poèmes en prose,
fruits de la méditation et de la réalité de la vie.

(Le Banquet nocturne, p. 7)

Le recueil se compose de quatre parties, dont les trois premières - "Nocturnes", "Chansons d'automne" et "Le cycle des saisons" - contiennent respectivement onze, dix et cinq textes assez brefs. La quatrième partie, "Sur la gol-dora", est constituée d'un conte poétique racontant le meurtre d'un ami à la chasse. Au total donc, vingt-six poèmes en prose disposés de la même façon, soit en courts paragraphes, séparés par de larges espaces blancs, { ce qui reproduit assez fidèlement l'apparence extérieure du poème en prose traditionnel.

Chaque texte est autonome. Chaque strophe constitue également une unité, bien que liée thématiquement et sémantiquement aux autres pour construire un tout. Les interactions entre les mots et les images d'une strophe à l'autre de même qu'une structure cyclique où l'image finale renvoie soit au début, soit au titre, soit au thème central, refermant le texte sur lui-même, servent à rompre la li-

40. Jean-Pierre Bonneville, Le Banquet nocturne, petits poèmes en prose, Val d'Or, Ed. des Quatre-Saisons, 1948, 84 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

néarité de chacun des fragments. Pourtant, même si les textes de Bonneville ont cette unité syntaxique ou cette constante formelle qui soutient l'organisation de la prose en poème, l'intervention de l'auteur vient chaque fois effacer ce qui s'annonçait de l'ordre de la poésie:

La nuit a jeté sur le quartier sa chape de ténèbres. Tout dort. De temps à autre, la marche sonore d'un noctambule à talons de fer déchire le grand silence noir. Là-bas, dans un fond de cour, quelques chats se chamaillent et miaulent leurs colères.

("La nuit", p.15)

Ce début décrit, somme toute, une atmosphère propice à la poésie ou du moins à l'émergence de l'étrangeté, du mystère, mais il est immédiatement refoulé dans le prosaïsme par des expressions comme:

Oh! que la vie est belle!
Aie! Aie! attendez que le jour se lève
pour voir réapparaître le tintamarre obsédant
des vengeances.

("La nuit", p.15)

Le mouvement constant du poétique à la banalité, du lyrisme à la lourdeur, remet en question la valeur poétique de ces textes et fausse leur statut de poème en prose. Dans "Enigme" par exemple, si la répétition de la même formule syntaxique, le parallélisme des images, le renversement thématique qui s'effectue d'une strophe à l'autre, sont bel et bien des caractères du poème en prose, la dernière strophe restitue le prosaïsme sur l'ensemble:

Le vent qui soulève les robes, qui jette
les feutres dans la boue, qui fait gémir les
arbres et se battre les persiennes, comme il

est détestable et porte en lui son principe de baine.

Le vent qui assainit l'air, qui charrie les odeurs pestilentes vers le Septentrion, qui aide à la pollinisation de la flore, comme il est bon, comme il est formidable et généreux.

Mais comment Dieu pourrais-je aimer celui-ci sans détester celui-là?

("Enigme", p.19)

Certains textes adoptent par ailleurs une structure narrative qui transforme le soi-disant poème en prose en récit. Seule la disposition graphique rappelle la volonté de construire un poème:

Dans le bruit des carafons qu'on déplace
et dans la fumée de tabac qui voltige de par
la taverne, Emile cherche à noyer sa peine, il
boit des bières frelatées.

Il a les yeux perdus vers quelque île déserte
et semble envier le sort d'un Robinson
solitaire qui passe ses jours sans tracasserie: donc
sans femmes.

- Un bock, demande Emile.

("Le bar", p.21-22)⁴¹

D'autres enfin remettent en cause la gratuité essentielle au poème en prose, en faisant servir le langage à la simple expression des plaintes les plus familières:

Le ciel gris jette sur la contrée sa cuve
d'eau. Jour de mélancolie et de spleen terrible.
Ah! comme la vie est une platitude sans fin. Les
dernières heures tombent... Demain il me faudra
recommencer les mêmes saloperies d'aujourd'hui,
d'hier et de tous les jours passés.

("Jours de pluie", p.35)

41. Voir aussi: "L'étrangère" (p. 23), "Le condamné" (p. 29) et "Solitude trouée" (p. 51-53).

Par contre, ce sont les textes descriptifs du Banquet nocturne qui s'apparentent le plus au véritable poème en prose. Tels les "Signaux" de Jean-Aubert Loranger ou les "Instantanés" de Silvio, ces poèmes réussissent parfois, en quelques phrases alertes, à faire percevoir le sentiment suggéré. Malgré le prosaïsme de certaines images faciles, la poésie y transparaît grâce à l'évocation d'un décor, d'une atmosphère, mêlée à l'expression des sentiments et à la structure d'ensemble:

Un sourd grondement vient de déchirer la nue. A flots, la pluie tombe, nettoyant les rues des piétons et des cyclistes retardataires. De temps à autre, un autobus, long catafalque gris, s'aventure sur l'asphalte mouillée.

Derrière la vitre, les petites vieilles regardent passer la vie dans la grisaille des jours de pluie, comme hier dans la blondeur des matins de soleil.

Un chien crotté sorti en trombe d'un soupirail vient de se faire écraser par un lourd camion.

Il pleut. La vie s'écoule, tristement.

("Tristesse", p. 25)⁴²

Même à propos de ces textes descriptifs, où se greffent çà et là des éléments de narration, il faudrait toutefois parler, plutôt que de poèmes en prose, de croquis ou de tableaux poétiques.

On doit convenir cependant que, pour Jean-Pierre Bonneville, tous ces textes, y compris le conte "Un fait di-

42. Voir aussi: "La naïade" (p.41) et les poèmes de la section "Le cycle des saisons" (p. 57-67).

vers", méritaient, sans réserve, le nom de "petits poèmes en prose". On est ainsi ramené à la conception de la poésie qui était à l'honneur à l'époque de Marthe des Serres et de Louis-Joseph Doucet, où tout ce qui n'était pas indubitablement un poème versifié ou un roman, tout ce qui comportait une certaine volonté poétique dans l'expression, par quelques belles images, ou dans la présentation matérielle, par une disposition reproduisant l'équivalent d'une strophe, pouvait être étiqueté "poème en prose". Le recueil de Jean-Pierre Bonneville témoigne de ce que certains auteurs voient encore dans le poème en prose une forme ouverte qui, en autant qu'elle affiche des procédés de composition poétiques, peut admettre des genres et des tours variés: de la méditation à la description, des pensées au récit. Il faudra attendre un poète plus authentique, comme Roland Giguère, pour que le poème en prose délaisse cette organisation formelle stricte à laquelle on demandait, bien souvent, de compenser l'absence de poésie dans le langage et l'expression.

* * *

Des courts récits de Sables du rêve à la prose réflexive de Gilles Hénault, du poème en prose ponctué et avec des blancs du Vierge incendié aux descriptions et méditations de Jean-Pierre Bonneville, le poème en prose emprunte des sujets et des styles divers. Dans la première moitié des années cinquante, le poème en prose poursuivra cette recherche d'une forme et d'un ton en oscillant entre la prose et le verset, la réflexion et la prière.

- II. Le poème en prose à la recherche d'une forme et d'un ton: entre la prose et le verset, la réflexion et la prière (1949-1955)

Faire naître (1949)

En 1949, paraît Faire naître de Roland Giguère aux Editions Erta, dirigées par l'auteur. L'alternance entre les proses et les poèmes en vers préfigure déjà le mouvement qui caractérisera l'ensemble de la production poétique de Giguère⁴³. Des trois proses qui y figurent, "L'homme démesuré", "La perte indéfinie" et "Les cloches du hameau"⁴⁴, la première apparaît sans doute comme le texte le plus important puisque, comme le fait remarquer Joseph Bonenfant, "tout se passe dans ce recueil sous le signe de la démesure cosmi-

43. Avant d'être rassemblée dans les rétrospectives de l'Hexagone, soit L'Age de la parole (1965), La Main au feu (1973) et Forêt vierge folle (1978), l'oeuvre poétique de Roland Giguère avait paru, entre 1949 et 1960, dans une série de plaquettes, à tirage limité, conçues de façon artisanale et artistique, aux Editions Erta. Ces recueils reproduisent admirablement le mouvement de la prose aux vers, perceptible dans son premier recueil, Faire naître. En effet, si Les Nuits abat-jour (1950), Midi perdu (1951), Images apprivoisées (1953), Les Armes Blanches (1954) et Adorable femme des neiges (1959) ne comportent que des poèmes en vers, Yeux fixés (1951) et Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants (1957) sont écrits en prose: ce dernier contient, entre autres "Miror" (1950-1951), "Lettres à l'évadé" (1951), "Lieux exemplaires" (1954-1955) et "En pays perdu" (1956).

44. Roland Giguère, Faire naître, Montréal, Editions Erta, 1949, [s.p.]. Illustrations d'Albert Dumouchel. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

que⁴⁵". Si "L'homme démesuré" condense ainsi la thématique du recueil, il annonce également l'importance que prendra le récit dans la poésie de Giguère. Bien que Joseph Bonenfant n'hésite pas à le qualifier de "poème en prose de deux pages⁴⁴", "L'homme démesuré", par sa structure et sa composition, relève davantage de la narration que du poème: l'alternance de l'imparfait et du passé simple, les nombreuses indications temporelles, l'emploi de la troisième personne révélant la présence d'un narrateur omniscient sont tous des procédés propres au récit. Le texte de Faire naître fait songer ainsi au récit poétique que sera "Miror". Et il n'est pas sans intérêt de remarquer que l'homme démesuré a plusieurs des attitudes qui feront l'originalité de Miror. Bref, ce texte contient en germe l'expérience de "Miror":

Son corps changeait avec les saisons; il était tour à tour de verdure et de neige, d'ombre et de lumière.

Il tourna en rond pendant des siècles, caressant de sa course la chevelure des oiseaux, toujours les mêmes. Un jour il tint un colloque avec l'étoile la plus proche à propos d'un introuvable infini. Ils se parlaient longtemps sans dire un mot car ils savaient parler, puis il repartit avec des yeux un peu plus grands; il écrivit le mot infini sur chaque feuille d'arbre, chaque goutte de rosée, et souffle au vent les feuilles et les gouttes de rosée. (...)

("L'homme démesuré", dans Faire naître)

45. Joseph Bonenfant, "Faire naître de Roland Giguère", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t.III, 1940 à 1959, p.364.

46. Ibid., p. 364.

Davantage récit que poème en prose, "L'homme démesuré" n'en est pas pour autant dénué de poésie; au contraire, le poétique y est omniprésent, mais il s'inscrit à travers les images dans une structure narrative et non dans une organisation en poème. C'est pourquoi, il faut admettre avec Paul Chamberland que "la notion 'poème en prose' ne convient pas (...) [au] texte de Giguère [qu'il est ce qu'il est, pleinement ce qu'il porte, qu'il est sans que l'on puisse en saisir le type déterminé à l'aide de pareilles notions⁴⁷". Ou encore, on pourrait dire comme Claude Gauvreau:

Chez Giguère, poésie et prose sont indistinctibles, car on y retrouve à une égale densité la fluidité du verbe, le contenu onirique sans amputation et une dose pareille de miracle sonore et d'indigible capturé.⁴⁸

Quelle que soit la pertinence de la remarque de Chamberland ou la justesse de l'hommage de Gauvreau, ces observations ne rendent pas justice au fait qu'une bonne moitié de l'oeuvre de Roland Giguère est entièrement placée sous le signe du poème en prose, comme en témoigne la sélection des textes dans les recueils-rétrospectives:

Dans l'oeuvre de Roland Giguère, L'Age de la parole (1965) constitue une première rétrospective de ses poèmes. C'était un premier choix où l'accent était mis sur le poème.

On trouve également dans cette deuxième édition

-
- 47. Paul Chamberland, "Lampe d'obsidienne", La Barre du jour, Montréal, 2 (9-16), déc.-mai 1968, p. 22.
 - 48. Claude Gauvreau, "Les affinités surréalistes de Roland Giguère", Etudes littéraires, vol. 5, no 3, déc. 1972, p. 504.

rétrospective La Main au feu, des poèmes inédits et des recueils couvrant la période 1949-1960. L'accent y est mis cette fois sur le poème en prose.⁴⁹

Si la prose giguérienne n'adopte ni la structure, ni la facture du poème en prose traditionnel, il n'en demeure pas moins que des récits comme "L'homme démesuré", "Mirror" et "Le délire de la dérive", des récits-poèmes comme Yeux fixes et "En pays perdu", des lettres comme "Les lettres à l'évadé", des poèmes tels ceux d'"Altitude du jour" ou même les réflexions de "Grimoire", "Signaux" et "Les mots vivent" empruntent leur condition d'existence au poème en prose. Que ce soit par la disposition du texte, les blancs, la perspective temporelle ou tout simplement par le langage, l'ombre du poème en prose plane toujours sur les prosas giguériennes.

Yeux fixes (1951)

Contrairement à la plupart des textes en prose de Giguère qui furent rassemblés dans Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants en 1957, Yeux fixes fut publié en 1951 sous la forme d'une mince plaquette⁵⁰. Présenté comme poè-

49. "Notes de l'éditeur", dans Roland Giguère, La Main au feu, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973, p. 137.

50. Roland Giguère, Yeux fixes, Montréal, Erta, 1951, [s.p.]; repris dans L'Age de la parole, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1965, p. 85-101. (A moins d'indications contraires, toutes les citations renvoient à l'édition rétrospective que nous désignons, entre parenthèses, par le sigle Y.F., le numéro de la strophe et celui de la page. Même si le texte de 1965 présente quelques variantes par rapport à l'original, il nous est apparu plus commode de renvoyer à celui-là, ne serait-ce que parce qu'il est paginé. D'ailleurs, sauf pour la fin du texte, dont une strophe a été retranchée en 1965, les variantes ne concernent que la disposition des mots ou sont d'ordre mineur.)

me sans en avoir ni la forme, ni l'apparence extérieure, ni les dimensions, Yeux fixes réaffirme à sa façon, après Les Sables du rêve, Théâtre en plein air et Le Vierge incendié, la nouvelle conception de la poésie, où la langue cherche à remplacer la versification, l'unité, la densité, le lyrisme et les sentiments, comme conditions essentielles du poème.

Yeux fixes est composé de courts paragraphes séparés par de larges blancs⁵¹. Cette disposition favorise l'autonomie de chacun des fragments: on a moins l'impression de suivre le déroulement d'un discours que de lire des images juxtaposées. D'autre part, Yeux fixes met en scène un "Je", à la fois locuteur et actant. Création poétique de Giguère, le "Je" est la figure centrale, celle qui motive en quelque sorte toutes les représentations:

Le ciel.

- Ce n'est pas le ciel qui vient à moi, c'est moi qui vais vers lui écrasant au passage les pétales et les ronces, les roses et les chardons. Ecrasant tout pour tout faire renaître dans le délire.

(Y.F., II, p. 89)

Chaque métamorphose du "Je" entraîne de nouvelles images; chaque pivotement le tourne vers de nouveaux espaces, de nouvelles visions:

Je suis au centre du feu, explosant comme une grenade (...)

51. Seule la strophe liminaire est disposée en vers. Sa présence sur une page à part en fait une sorte d'épigraphe au texte, plutôt qu'une partie intégrante. C'est pourquoi, nous avons commencé le décompte des paragraphes à partir de la prose. Point de départ de la lecture, le poème versifié constitue néanmoins pour Yeux fixes un indice de poésie.

Je suis maintenant une goutte de mercure affolée dans une assiette de verre. (...)

Je me tourne vers les cris, espérant des échos. (...)

Je me tourne maintenant vers les hauteurs. J'escalade. (...) Je découvrirai sûrement l'altitude de l'homme.

(Y.F., IX, XXI, XXVIII, XXIX, p.90,92,93)

De cette composition par touches successives résulte une sorte de refus de la linéarité qui rejoint une des conditions essentielles du poème en prose. Puisqu'à chaque paragraphe, une image différente surgit, l'espace et le temps s'en trouvent sensiblement modifiés; d'où l'impression de discontinuité, du fragmentaire, de l'instantané qu'on éprouve à la lecture de Yeux fixes⁵². Discontinuité contre laquelle luttent cependant les leitmotifs qui assurent à ce texte son unité de composition, qui rachètent en quelque sorte au plan rythmique l'absence de linéarité au plan du langage. C'est le rôle de la formule "Toujours continuer. Continuellement" qui, répétée, rappelle de manière lancinante l'éternelle présence du temps (continuellement) et de l'espace (continuer) que le "Je" tente désespérément d'occulter par le langage poétique. Ces leitmotifs permettent de rassembler des suites d'images autour d'un même thème et d'unifier le texte.

52. Cette organisation spatio-temporelle prête une telle autonomie à chacun des fragments que Suzanne Paradis, par exemple, a vu dans Yeux fixes, "dix-huit pages de réflexion philosophique et poétique". (Suzanne Paradis, "Yeux fixes, recueil de poésies de Roland Giguère", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t.III, p. 1087.)

Si Yeux fixes forme un tout grâce à ses leitmotivs, chaque fragment se trouve également unifié par des procédés qui s'inspirent dans une large mesure de la répétition: les reprises, les symétries, les allitérations, les assonances et l'anaphore.

Pris isolément, certains passages de Yeux fixes constituent ainsi de véritables poèmes en prose, tant y est prononcée cette essentielle volonté d'organisation en poème qui fait défaut au texte dans son entier. C'est là que réside la principale originalité de cette prose qui, même si elle utilise à satiété des procédés poétiques, n'arrive pas complètement à se démarquer de son statut de "prose" et conserve un caractère hybride: d'essence poétique, son langage est coulé dans la prose.

Ce type de texte, mi-poème, mi-récit, inspirera plusieurs poètes québécois, tels Claude Fournier, Yves Fréfontaine, Guy Lafond, Jean-René Major et Jean-Paul Martino. L'importance de Yeux fixes dans l'évolution de la poésie québécoise a d'ailleurs déjà été signalée par Gilles Marcotte⁵³ et Jean Fisette⁵⁴. En fait, Yeux fixes inaugure

53. Gilles Marcotte, "Connaissiez-vous Roland Giguère?", Cité libre, vol. XIII, no 45, mars 1962, p. 26-28.

54. Jean Fisette, "Yeux fixes. De l'ambiguïté à la double lecture", dans Le Texte automatisé. Essai de théorie/Pratique de sémiotique textuelle, Montréal, PUQ, 1977, p.103-129. La thèse de Fisette repose sur le caractère hybride de Yeux fixes. Devant l'impossibilité de décider laquelle des catégories de la "poésie" ou du "récit" prédomine, il propose une analyse en deux volets: d'une part, il démontre, par un modèle narratif, que Yeux fixes est constitué "d'une succession de courts

une ère nouvelle, où le poème en prose ne sera plus ce petit objet construit, fermé sur lui-même, à la structure concentrique, cherchant au moyen de la répétition à reproduire un rythme et à faire jaillir, par sa brièveté, l'intensité poétique. Il sera dorénavant inondé par la prose, mais une prose fragmentée, discontinuë, dont le langage tentera par tous les moyens -au risque souvent de l'incompréhension totale- de s'éloigner de son statut de prose, pour rejoindre les frontières de la poésie, de l'imaginaire et de l'irrationnel.

La tendance du poème en prose à s'orienter de plus en plus vers la prose ou, mieux encore, la tendance de la prose à devenir susceptible de poésie ne se maintiendra pourtant vraiment qu'à partir de 1957. En effet, malgré les efforts de Thérèse Renaud, de Gilles Hénault, de Paul-Marie Lapointe et de Roland Giguère pour ouvrir le domaine de la poésie à la prose, ou de la prose à la poésie, très peu d'auteur(e)s s'intéressent au poème en prose au cours de la première moitié des années cinquante. Et ceux qui choisissent cette forme d'expression ne réussissent que rarement à composer de véritables poèmes en prose. Quelques tentatives isolées méritent toutefois d'être signalées.

récits" (p.104) qui s'emboîtent les uns dans les autres tout en étant liés à l'ensemble grâce à des strates (p. 114); d'autre part, en adoptant le modèle linguistique, il s'inspire de la distinction entre un Je "acteur" et un moi "actant", selon la structure empruntée à Julia Kristeva entre le génotexte et le phénotexte (p.126-128). Ce modèle linguistique fait ressortir le côté poétique du texte.

Né en trompette (1950)

Avec Né en trompette, Serge Deyglun exploite à profusion, dans de courtes proses fantaisistes, l'aspect ludique du langage au moyen de calembours et de jeux de mots qui font souvent verser ces textes dans le plus plat prosaïsme.

Quelques-uns seulement présentent certaines des caractéristiques^s du poème en prose telles les blancs, l'anaphore, les reprises et le retour à la finale de l'image initiale. Dans "Matin", par exemple, l'anaphore et la répétition révèlent une composition cyclique et une volonté d'organisation musicale: mais tout cela correspond davantage à une invention ludique. Les trois premiers paragraphes, constitués d'une phrase chacun, commencent par "Je n'ai pas entendu...", "Je n'ai pas vu..." et "Je n'ai pas compris..." (p.16), pendant que les trois suivants, leur faisant écho, sur un plan plus banal, débutent par "Mais j'ai bien entendu...", "J'ai bien vu..." et "J'ai compris..." (p.16), pour se terminer par une formule synthétique rappelant le titre et la structure binaire du texte:

Je ne suis même pas en ville, ce n'est pas
le premier du mois... mais... c'est
bien le matin!

("Le matin", p.16)

55. Serge Deyglun, Né en trompette, Montréal, Editions de Malte, 1950, 62 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Notons également l'importance du "Je" qui, joint à la figure de la répétition, confère à certains textes des apparences de poèmes en prose et présage même, toutes proportions gardées, des accents qu'on retrouvera dans Yeux fixes:

Je suis parti sans retourner la tête (...) Je suis incurable ... Il faut que je parte (...) Je veux dissoudre mon âme sur les routes poussiéreuses. Je veux que les nuages crèvent sur ma tête. (...) Adieu je pars sans retourner la tête.

("Départ", p. 35-36)

Malgré ces procédés poétiques et quelques trouvailles, la poésie réussit difficilement à dépasser la facilité, la banalité, le prosaïsme et même le ridicule de certaines expressions telles "si je n'ai pas changé de caleçon, pardon" ("Pardon", p.13) ou "un ouaouaron joue de la contrebasse sur un nénuphar sans fleur" ("Nuit du faune", p.38), qui n'ont rien à voir avec la poésie. Le poème en prose devient encore une fois un moule tout désigné pour les sentiments, les sensations, les impressions, les réflexions et les fantaisies de toutes sortes. Après la lecture de Né en trompette, on ne peut que souscrire à la remarque de Gilles Marcotte qui reprochait à Serge Deyglun ses outrances, tout en lui reconnaissant "un rythme personnel (...) et des images fraîches et neuves"⁵⁶: "le don de poésie est chose si fragile qu'il faut craindre à tout

56. Gilles Marcotte, "Parlons poésie...", Le Devoir, 5 janvier 1951, p. 8.

moment de la (sic) voir dissiper⁵⁷".

Marie mon amour (1954)

Chez Ernest Pallascio-Morin, ce ne sont plus le banal, le ludique ou le prosaïsme qui empêchent les textes de Marie mon amour⁵⁸ d'être de véritables poèmes en prose, mais bien le ton litanique emprunté aux psaumes bibliques. Il s'agit de proses découpées en paragraphes commençant pour la plupart par une incantation du type "Seigneur, je me lèverai la nuit", "Seigneur, je chanterai la protection de Marie, "Seigneur, vous me découvrirez à moi-même" (p. 17-18). Par leur refrain, leurs leitmotive, leurs phrases exclamatives, leurs exhortations, ces proses qui se veulent "poétiques" sont plus proches de la prière proprement dite que du poème en prose, auquel elles empruntent toutefois certains caractères comme l'anaphore et une sorte de concentration thématique et lexicale. La longueur des textes, leur titre, leur style litanique et leur visée religieuse⁵⁹ les éloignent du poème.

57. Id., "Le Mois. Le mois littéraire. Qu'est-ce qu'un poète?", L'Action nationale, vol. XXXVII, no 1, janv. 1951, p. 55.

58. Ernest Pallascio-Morin, Marie mon amour, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954, 161 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

59. Citons au hasard: "Je vous salue Marie" (p. 17-19); "Sainte-Marie" (p. 23-24); "C'est arrivé en décembre" (p. 25-30); "Mère du Christ" (p. 31); "Stabat Mater" (p. 101-103) et "O Marie, je vous dirai" (p. 105).

Comme les nombreux recueils de Roger Brien, qui signe la préface de Marie mon amour, celui d'Ernest Pallascio-Morin poursuit la tradition de la poésie religieuse au Québec, dont on a constaté l'émergence au cours de la période précédente avec Rina Lasnier, Maurice Désilets et Gustave Lamarche. Il est significatif qu'à l'instar de ces prédécesseurs Ernest Pallascio-Morin choisisse une forme hybride, hésitant entre les courts versets et les longs paragraphes de prose, pour exprimer sa foi:

C'est arrivé en décembre!

L'étoile a brillé! La Vierge s'est reposée
quelques heures.

Fidèle à sa promesse, la Servante donne au
monde le Sauveur-Dieu! (...) Le Fils de Dieu
est né sous les étoiles de décembre. Le froid
le saisit! Un prince fou le traque! Joseph,
silencieux, allume un feu dans la nuit! C'est
décembre! Marie, gardez-le bien!

("C'est décembre", p. 27)

Laves et neiges (1954). Obscure navigation du temps (1955)

Le verset sera également le mode d'expression choisi par Georges-Etienne Cartier dans Laves et Neiges et Obscure navigation du temps⁶⁰. Ces recueils témoignent, à leur façon, de la libération des formes poétiques qui s'accomplit lentement en littérature québécoise, en faisant

60. Georges-Etienne Cartier, Chanteaux, poèmes 1954-1974, Montréal, La Presse, 1976, 255 p. En particulier: Laves et neiges, p. 43-99 et Obscure navigation du temps, p. 101-113. (Toutes les citations tirées de ces recueils renvoient à l'édition rétrospective.)

servir le verset à autre chose qu'à l'inspiration religieuse et en exploitant davantage les possibilités de l'espace typographique que permettent les blancs, isolant tantot des mots sur la ligne du vers, étirant ailleurs le verset aux dimensions d'une strophe de poème en prose.

Si Laves et neiges est un long poème -comme la plupart des poèmes en versets- composé de huit épisodes formés de versets très courts, dépassant rarement deux lignes, les textes d'Obscure navigation du temps ont plus de similitudes avec la composition du Chant de la montée de Rina Lasnier. Les versets du recueil de 1955 sont en effet plus étendus, à tel point que la frontière avec le poème en prose serait difficile à établir, si de fréquentes mises à la ligne n'accentuaient l'unité rythmique et métrique de chaque fragment:

Le haut mât de l'aventure renonce au port,
 au bercement des amarres, s'arrache au
 continent où s'enlisait sa base et se
 brisait
 La projection de son élan,
 Pour sa seule fin de porter la voile jusqu'à
 l'aigu de sa verticale, et de céder à
 l'invitation des vents, qui la gonflent
 et la tendent, chacun des fils de son tissu
 Nécessaire
 Dans l'obscur navigation du temps.

("Obscure navigation du temps", p. 105)

Cette disposition s'apparente à celle du verset, mais on ne saurait utiliser ce concept pour qualifier un mot ou encore une prose aussi étendue. Malgré tout, les recueils de Georges-Etienne Cartier ne sont pas composés de poèmes en prose, même si la forme des textes s'éloigne de la versification

traditionnelle et des canons du vers libre, en orientant le verset vers une prose fragmentée, discontinue.

Le Dit de l'enfant mort (1954)

Avec Gabriel Charpentier, on revient au poème en prose véritable. Son recueil fait alterner les poèmes à vers libres et les poèmes en prose qui racontent tour à tour l'histoire que révèle le titre: Le Dit de l'enfant mort⁶¹. Il est presque impossible de décrire une composition unique qui serait valable pour l'ensemble des six poèmes en prose du recueil, tellement chacun d'eux offre de particularités. Si le premier, "Les hommes de la mort", est écrit d'un seul tenant, le second, "Dans la plaine remplie d'une foule", est divisé en trois courts paragraphes séparés par des blancs, alors que le dernier poème en prose, "Je gravite en dehors du décor", se compose de deux paragraphes, d'où la ponctuation est absente. Cette diversité laisse apercevoir le polymorphisme du poème en prose.

Trois constantes se retrouvent toutefois dans les textes en prose de Gabriel Charpentier: la brièveté, la répétition et le "Je". Les deux premiers caractères servent d'une certaine façon à définir le genre "poème en prose", en concentrant et en resserrant la prose, en rompant avec la linéarité du langage et en reproduisant le fonctionnement

61. Gabriel Charpentier, Le Dit de l'enfant mort, Paris, Seghers, 1954, 35 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

sémantique d'un poème. Le texte ne cesse de répéter et de transformer la même image, remplaçant la référence aux choses par des interactions des mots entre eux. Dans ce contexte, la répétition joue un rôle essentiel, car elle rompt la successivité de la prose, rappelle le thème central et ramène toutes les images à ce noyau d'où irradient de nouvelles significations:

A marché pendant de longues journées, a traversé de vastes marécages, a fui, a dormi sous les arbres morts (...) l'enfant, a donné sa tête à incliner, a roulé dans les flaques de gel, a perdu le chemin, a marché, a marché, a beaucoup marché, a vu les villages, a couru sur les jetées, (...) l'enfant, qui est cet enfant, d'où vient cet enfant, pourquoi cet enfant, a marché, a marché, a supplié, a rejoint, a découvert (...), a marché, a fui, a couru, a traversé, a perdu le chemin, l'enfant, a marché, a marché, a tant marché.

("A marché", p. 24)

Les passés composés, construits sur le modèle de "a marché", introduisent dans le poème en prose une structure circulaire, qui traduit le désarroi et le délire du "Je" et de "l'enfant". L'absence de pronoms, la répétition du leitmotif "a marché", la présence du mot "enfant" qui amène une rupture dans cette succession de formes verbales, tout cela transforme la prose linéaire en une prose brusquée, hachée, cadencée, dont le rythme et le sens reproduisent ceux d'un poème. La répétition de l'expression "a marché", à intervalles réguliers, confère à chaque fragment une sorte d'exigence sémantique qui dérive d'elle et transforme chaque verbe à son image. D'où l'impression d'immobilité et de

fulguration qui se dégage de ce poème en prose, dont chaque élément annonce pourtant le mouvement.

Pour sa part, le "Je" marque le point de départ du poème "Dans la plaine remplie d'une foule": c'est lui qui confère au texte son unité. La structure narrative est organisée de manière poétique par la répétition des images au début et à la fin de chaque strophe. Enfin la prose, d'apparence discursive et linéaire, est interrompue par la reprise des mots, par les nombreuses appositions et par les rapports sonores entre les mots:

Dans la plaine remplie d'une foule compacte
j'ai vu dans le ciel une étoile tomber sur
la terre. Tout à coup, au milieu des herbes,
un morceau d'étoiles s'est mis à briller com-
me une fleur phosphorescente, une luciole jaune.

J'ai découvert une étoile dans ma main, qui se
forme dans ma main, et les hommes refusent de
reparler, la tête retournée.

Je m'en vais quêtant ma joie de leur donner
l'amour, cette partie du monde qui se fond,
et je m'en vais.

("Dans la plaine...", p. 16)

La composition rigoureuse du texte, les interactions d'une strophe à l'autre, les reprises du mot "étoile", de la forme verbale introduite par le "Je", l'organisation thématique de l'ensemble, de même que les procédés mentionnés plus haut qui rompent la linéarité de la prose et exigent une lecture plus attentive des mots pour eux-mêmes confèrent à cette pièce ses qualités de poème en prose.

Les poèmes en prose de Gabriel Charpentier entretiennent avec la poésie des rapports beaucoup plus étroits

qu'avec la prose, contrairement à ceux du Banquet nocturne ou de Né en trompette. C'est pourquoi d'ailleurs, ils obligent le lecteur à revenir constamment sur les mots, à tisser des rapports entre ces derniers, de façon à cerner leurs nouvelles valeurs et à faire ressortir la signification du texte.

Gabriel Charpentier montre bien comment une prose peut arriver à faire oublier la successivité et la discursivité rattachées à son mode d'expression, pour devenir un poème, par sa brièveté, sa concentration, sa structure circulaire et surtout, comme l'affirme Riffaterre, par son fonctionnement sémantique. Tout en regrettant que son oeuvre ne soit pas mieux connue, on doit souscrire au propos de Pierre de Grandpré: "Poète d'une rare délicatesse, Gabriel Charpentier affine le langage poétique et l'amène à beaucoup de subtilité et de discrétion"⁶².

Proses, suites lyriques (1955)

Autant les textes de Gabriel Charpentier se laissent d'emblée reconnaître comme des "poèmes en prose", autant la forme qu'adoptent ceux de Jean-Claude Dussault rend perplexe. Bien que regroupés sous le titre de Proses, suites lyriques⁶³, tous les textes sont disposés en vers et

62. Pierre de Grandpré, Histoire de la littérature française du Québec, t. III, Montréal, Beauchemin, 1969, p. 133.

63. Jean-Claude Dussault, Proses, suites lyriques, Montréal, Editions d'Orphée, 1955, 125 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

exploitent à profusion les marges et les blancs. Cependant les poèmes de la section "Proses V" offrent quelque ambiguïté entre une disposition en vers et une syntaxe, un phrasé, une successivité de prose. Seul un artifice typographique laisse persister l'image du vers, comme si Dussault avait tout simplement débité en tranches un paragraphe de prose, en allant systématiquement à la ligne et en séparant chacune d'elles par un blanc:

Au matin hâtif l'enfant implora les rivages et encombra
de coquillages, en rêve, sa tête diamant
qu'offrait la plage encore, mais qui fut rejeté, luisant
trop sombrement pour la pâleur des yeux.

(...)

Les barques rêveuses choisissaient pour échoir la plus
attirante des dentelles de roc qu'argente la lumière du
matin,
et chaque homme au rivage...

malgré le goût de la dépouille en bouche...
se sentait confondre à pressentir le spectacle,
dont son désir est cause, d'une indiscretion en le spasme
amoureux où s'allait la caravelle éventrer.

("Proses V, poèmes III-IV", p. 99-100)

On ne peut même pas parler ici d'une forme hybride, mi-prose, mi-vers libres, tellement ce travail de découpage dans la prose semble arbitraire. N'est-ce pas cependant une façon d'abolir la linéarité de la prose en choisissant d'emblée la rupture et la discontinuité, ainsi qu'une

manière d'imposer un rythme nouveau à la prose? N'est-ce pas également, d'un autre point de vue, avouer son hésitation à écrire franchement des poèmes en prose? Cette disposition graphique révèle, de façon quasi ironique, la difficulté qu'éprouve la poésie québécoise à se démarquer du vers comme conception et marque du poème.

Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère (1955)

Les textes que Wilfrid Lemoine rassemble, sous le titre Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère⁶⁴, posent un autre type de problème que Proses, suites lyriques. Alors que le recueil de Dussault soulevait la question de la disposition et de la présentation matérielle du poème en prose, celui de Lemoine touche directement à sa gratuité. En effet, si ces textes ont tous, en apparence, la forme du poème en prose⁶⁵, par leur brièveté, leur densité, leur concentration et leur façon d'employer l'infini-
tif pour resserrer la prose et faire tenir en un minimum de mots le maximum d'évocation et de suggestion, ils n'arrivent que rarement à s'éloigner du discours propre à la réflexion et à la méditation. Il s'agit d'une suite d'instantanés qui

64. Wilfrid Lemoine, Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère (avant-poèmes), Montréal, Editions de l'Autorité, 1955, [s.p.l. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition. Comme le recueil n'est pas paginé, nous indiquons le numéro du texte cité.)

65. Pour Gaston Laurion et André Gaulin, ces textes ne présentent ainsi aucune équivoque: "Il s'agit d'un petit recueil non paginé de vingt-neuf pages, composé de quarante-sept courts poèmes en prose...". Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t.III, p. 860.

constituent autant d'impressions et d'interrogations souvent énigmatiques sur l'homme et la poésie. Ces proses gardent l'aspect inachevé de l'instant, des notes, des pensées. Comparables aux "Signaux⁶⁶" de Roland Giguère, elles ont pour but d'alerter le lecteur:

Redonner au mot toute la charge de sa longue réflexion. Restituer à la chose la puissance d'une science acquise par une exaltation interne que souvent nos yeux ne soupçonnent pas. Mais ses yeux étant de la partie, et nos mains, comme autant d'explosifs qui attendent leurs mèches.

("Texte XXVIII")

Bouleverser l'ordre établi. Aller jusqu'à piétiner les débris de la révolte devenue grande loi fléchissante. Apprendre notre microcosme, grandir en lui pour qu'il éclate. Attendre les brefs messages du hasard qui entend.

("Texte XXXVI")

Ce sont bien là de véritables "avant-poèmes", qui constituent "une espèce d'art poétique⁶⁷". C'est comme si chaque texte expliquait ce que le poème aura pour tâche d'exprimer, concevait et tentait de faire comprendre ce que le poème ne fera que suggérer, prêtait enfin sens à quoi le poème devra donner une forme. Ces réflexions prouvent, par la négative, l'essentielle gratuité du poème en prose.

Les Armes à faim (1955)

Les "avant-poèmes" de Wilfrid Lemoine expriment toutefois une révolte sourde, intérieure, qui trouvera un é-

66. Roland Giguère, Forêt vierge folle, Montréal, L'Hexagone, 1978, p.48-50.

67. Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t.III, p. 860.

cho dans le recueil de Claude Fournier, Les Armes à faim⁶⁸. La révolte n'y aura pas encore la virulence et le souffle épique des longues proses du Ciel fermé (1956): elle sera plutôt contenue dans des poèmes versifiés et dans six poèmes en prose regroupés à la fin du recueil.

Ces textes très imagés racontent à leur façon "l'impossible départ" du titre. L'impossible départ, c'est celui de la mort bien sûr, mais c'est aussi -et même surtout- celui "de l'amour par-delà la mort enfoui vivant sous des siècles de pierre" ("L'amour par-delà la mort..." (p.40)). Le poème en prose de Fournier est composé de courtes phrases suffisamment autonomes pour parer au déroulement de la prose et rompre sa linéarité. Si la syntaxe est respectée, le sémantisme référentiel du langage de la communication est constamment déjoué par des associations sémiques inédites, un fréquent recours à l'image et une organisation thématique se déployant à partir d'une donnée initiale qui transforme la valeur des mots. Ainsi le texte doit-il être lu comme une suite d'images qui gravitent autour d'un même thème, composant une sorte de courtepoinette dans laquelle le dernier morceau rejoint le premier et l'éclaire:

A peine commence le voyage que déjà le délire
des routes surgit. La voie se dresse sur la
pierre et lance un cri nasillard de cigale. Le
poème avance sur le tronçon de cet os vertébral.

68. Claude Fournier, Les Armes à faim, Montréal, [s.é.], 1955, 44 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Jusqu'à l'épuisement la marche d'un mort voue
la contracture. Me voilà!

Personne hélas n'entend le son de flûte qu'aban-
donne dans les os cet éternel départ. Vie! salle
des sons perdus.

("A peine commence le voyage...", p. 39)

Dans un autre texte, ce sera le va-et-vient cons-
tant du descriptif au narratif qui rompra la linéarité de la
prose. Plus on avance dans la lecture, plus les images de-
viennent étranges et irrationnelles, plus on doit interroger
la structure de l'ensemble et recourir à des associations
sémiques entre les phrases pour saisir la pertinence des
images. C'est de ce fonctionnement sémantique que naît le
poème:

Cet amour n'a rien que les champs ne possèdent.
Son cœur est une houle éternelle et les toits
blancs de ses rivages au soleil amoncellent les
coquillages d'étoiles.

("Cet amour...", p. 41)

Jusqu'ici on se laisse séduire par le rythme des phrases, le
lyrisme du langage et l'évocation du paysage. Mais, à par-
tir de la phrase "L'inévitable au centre y a taillé sa pla-
ce" (p.41), le poème prend une nouvelle direction. Cette
phrase de transition commente en fait la structure même du
poème: d'une part, elle se trouve bel et bien au centre du
texte, ce qui rapproche l'énoncé de son énonciation, d'autre
part, l'inévitable en quelque sorte se produit, car le poème
n'affichera plus que des valeurs négatives, opposées à cel-
les de la première partie. Les éléments descriptifs
-"champs", "houle"- seront remplacés par des éléments narra-

tifs -"bèche", "main de noyé"-; de même, sous cette impulsion, "les toits blancs" seront transformés en "navires noirs". L'inévitable s'est accompli: l'amour et la vie ont fait place à la ruine, au naufrage et à la mort:

Le bèche au repos ainsi se lève une main de noyé.
La terre saigne de ce fleuve à trois dents et les
fourmis voyagent sur leurs navires noirs.

("Cet amour...", p. 41)

Le poème en prose des Armes à faim joue souvent ainsi sur deux registres, deux systèmes descriptifs -pour employer une terminologie plus juste- d'où dérivent toutes les images: là, c'était la terre et la mer, ici, ce sera l'armée et l'amour:

Comme toute une armée tu es apparue. A tes
pieds foulant la guerre, à la paix laissant
un sourire d'enfant. Et je me suis épris de
ta belligérance. Mes désirs ont levé le pa-
villon de l'attaque. Les lignes ont déroulé
un bruit d'océan, la mitraille retamisé les
ruines. Vaincue ton sang maintenant cogne un
marteau à la porte de mes tempes. Je suis
tissé de toi portant comme des yeux toutes les
mailles de l'amour.

("Comme toute une armée...", p. 42)

Le poème en prose de Claude Fournier est à rapprocher de celui de Gabriel Charpentier dans sa manière de proposer un sémantisme qui est de l'ordre du poème, c'est-à-dire qui se veut éloigné le plus possible du système référentiel de la prose, de sa linéarité et de sa discursivité. Certes leurs textes sont plus difficiles à comprendre que ceux de Jean-Pierre Bonneville ou de Serge Deyglun, mais c'est peut-être justement là ce qui atteste leur valeur de poème.

Dans Le Ciel fermé, Claude Fournier s'écarte des cadres stricts du poème en prose pour exprimer sa révolte avec davantage de fougue. Entre 1956 et 1959, vont se multiplier les recueils de ce genre, qui adoptent la prose comme mode d'expression. La poésie sera envahie par la prose à tel point que l'existence même du poème en prose sera menacée par ce déferlement soudain.

III. La poésie de la prose (1956-1959)

A. 1956: Claude Fournier. Claude Haeffely

Le Ciel fermé (1956)

Si les textes de Claude Fournier dans Le Ciel fermé conservent l'apparence extérieure de poèmes en prose, malgré la longueur de certains d'entre eux, le style qu'ils adoptent, proche de la confidence et de la narration dans la première partie -"Les meurtres à venir"-, du discours et de la harangue dans la seconde -"Espace de l'homme"-, les fait le plus souvent verser dans la prose. L'importance accordée au message et le déroulement continu de la prose remettent en cause la gratuité et la volonté d'organisation en poème. Alors que les textes en prose des Armes à faim s'affirmaient d'abord et avant tout comme "poèmes", ceux du Ciel fermé affichent surtout leur caractère de "prose", à tel point que

69. Claude Fournier, Le Ciel fermé, Montréal, L'Hexagone, 1956, [s.p.]. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Pierre L'Hérault y voit "vingt trois textes poétiques disposés à la manière d'une prose composée de courts paragraphes⁷⁰".

La répétition des mêmes thèmes d'un texte à l'autre tend à donner raison à ce critique. En effet, le recueil de Claude Fournier se présente comme une suite continue de fragments: d'une prose à l'autre, les mêmes thèmes reviennent, s'enchaînent et s'enrichissent mutuellement; c'est pourquoi, plus on avance dans le recueil, plus l'intensité augmente. Chaque texte constitue une variation sur le thème de la destruction et du désespoir, comme l'annoncent l'épigraphe et le texte liminaire:

Il est impossible de se défendre
si les autres n'y mettent pas de
la bonne volonté.

Franz Kafka

Je me suis défendu jusqu'à la fin. Les coups
paraissaient bons et m'arrachaient des cris
violents.

(...)

J'aurais poursuivi ce combat, je le sais!

A quoi bon?

Ils ont lancé le droit d'exister en ferraille
tordue et gardé pour eux les raisons. La der-
nière porte d'espoir s'est fermée, sans bruit,
comme un ami qui baisse les yeux.

("Je me suis défendu...", 1^{er} texte)

Le recueil de Claude Fournier est organisé à la manière d'un vaste poème en prose avec ses interactions, ses

70. Pierre L'Hérault, "Le Ciel fermé, recueil de poésies de Claude Fournier", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t.III, p. 195.

modulations et ses parallélismes d'une strophe à l'autre, mais chaque prose, individuellement, n'arrive pas à prendre forme de poème. Pour se convaincre de cette unité de ton et de thème d'un fragment à l'autre, on n'a qu'à relire le début des textes, tous marqués des signes de la détresse et de la haine:

Séuls les hommes auraient pu me réconcilier.
Mais comment aller par ces chemins perdus
avec la carte de pureté?

("Les meurtres à venir", 5^e texte)

Le courage glisse sur le bord d'une effroyable
détresse.

("Les meurtres à venir", 6^e texte)

Le monde que j'habite est rempli de terreur et je
voudrais m'y voir seul engagé.

("Les meurtres à venir", 7^e texte)

Je brûle que tu me rejoignes d'une lettre, imagi-
nant assez mal l'itinéraire compliqué de ton voya-
ge dans ces contrées fouaillées par des vents
meurtriers.

("Les meurtres à venir", 10^e texte)

Fallait-il encore que j'écrive de ce pays étrange
où j'habite. Te convaincre de la violence, du
tonnerre; t'expliquer par le détail les méandres
sinueux et jamais cartographiés de la révolte.

("Les meurtres à venir", 11^e texte)

Dans ces proses, le "Je" est omniprésent. Il oc-
cupe tout l'espace: ses aveux ponctuent le texte, il y li-
vre ses réflexions sur le monde qui l'entoure et il hurle
surtout sa haine de l'humanité. Cette révolte ressemble à
celle de Paul-Marie Lapointe dans Le Vierge incendié. Mais
alors que la poésie de Lapointe se démarquait de la lit-

téralité du langage, celle de Claude Fournier ne dépasse pas le stade de l'aveu et de l'invective:

Je moisiss d'une écharde de douceur. Je m'en-
fonce les hommes au coeur avec des hurlements
atroces et je voudrais mourir de n'être pas
né seul, fils d'un univers inexistant. (...)
Et je cherche avec désespoir une arme vulgaire
pour exploser d'un coup la face de Dieu, son
petit rire narquois sur les lèvres de l'horizon
boursofflé de montagnes.

("Les meurtres à venir", 4^e texte)

Je n'empêcherai pas en moi cette folie grandis-
sante qui forge les armes des meurtres à venir.
C'est par abstinence de violence et de sang que
j'avais péché jusqu'ici. On me reconnaîtra dé-
sormais à la haine.

("Les meurtres à venir", 5^e texte)

Tout est trop clair dans cette poésie qui laisse transpa-
raître parfois d'authentiques images reflétant l'état d'es-
prit du locuteur.

Quelques procédés enfin concourent à resserrer la
prose, à lui donner un rythme et à accentuer le lyrisme des
sentiments. C'est le rôle, semble-t-il, joué par la répéti-
tion des mêmes images dans la deuxième partie du recueil:

Quelle misère, celle qui crève les yeux et que
personne ne voit. Celle qui s'élance en hurlant
dans l'espace vide du coeur. Celle que les en-
fants perdent par les trous de souliers.

La misère noire qui écale sur le mur blanc des
visages. Celle qu'on climatise et qui s'avale
à la lumière électrique. Celle que l'on regar-
de cracher à la face de Dieu sans l'arrêter.

La misère qui gruge dans les muscles fatigués.

("L'espace de l'homme", 5^e texte)

La succession d'images autour du thème de la misère et la répétition de formules syntaxiques, série de relatives reliées au thème central, contribuent à l'unité du texte et lui prêtent des qualités de poème en prose. Cependant le langage encore une fois souffre de quelques inégalités. A l'expression somme toute très/prosaïque malgré ses accents pathétiques, "Celle que les enfants perdent par les trous de souliers", répond l'image moins commune, plus recherchée: "La misère noire qui écale sur le mur blanc des visages".

La prédominance du message sur l'image, de la représentation du monde sur sa figuration, du goût de dire, de dénoncer sur celui de faire sentir et de donner à voir, témoigne que cette poésie en est une avant tout de révolte, voisine de l'invective. En passant au premier plan, cette visée remet en cause l'essentielle gratuité du poème et le souci artistique qui seul préside à la création du poème en prose. Les textes du Ciel fermé demeurent "proses". Mais n'était-ce pas inévitable? En choisissant de crier sa révolte, Claude Fournier ne désirait-il pas avant tout être entendu et compris? Cet objectif l'éloignait au départ du poème en prose.

Le Sommeil et la neige (1956)

Si la poésie de Claude Fournier est caractérisée par l'invective et la révolte, celle de Claude Haefely,

dans Le Sommeil et la neige⁷¹, s'inscrit sous le signe de la chronique. Publié aux Editions Erta, qui semblent accorder une réelle importance à la poésie en prose, ce recueil est entièrement composé de proses. Il est divisé en trois parties: "Les chroniques d'Esseigne", "Le sommeil et la neige" et "Appareil du silence".

"Les chroniques d'Esseigne" sont constituées d'une suite de proses, dont chacune prend comme titre un jour de la semaine. Elles s'ouvrent et se referment sur une préface et une postface qui contribuent à l'unité de cette section et en font l'équivalent d'un recueil. De plus l'écriture de cette séquence est située et datée, "Montréal-Toronto 1955", comme s'il s'agissait d'un journal. En effet, ces proses tiennent beaucoup plus du journal que du poème en prose, malgré leurs indéniables qualités poétiques. Elles prennent tantôt l'allure d'une chronique de guerre où la narration occupe le devant de la scène, tout en étant entrecoupée d'éléments descriptifs et de notations poétiques:

Les flocons de neige rayaient la nuit et quand ils glissaient sous le feu des lampadaires, on croyait voir voler des mouches au ras du sol. Tout était admirablement blanc. La neige continuait de tomber doucement. C'était dimanche soir et je rentrais seul.

La nuit d'avant le déluge, c'était la même chose, les mêmes craquements dans la tête (...) Nous pensions que l'été prochain serait peut-être le temps des rencontres, des réconciliations (...) Mais ces milliers de voix accordées sur le ton

71. Claude Haeffely, Le Sommeil et la neige, Montréal, Editions Erta, 1956, [s.p.]. Repris dans Des nus et des pierres, Montréal, Librairie Déom, 1973, p. 43-62. (Les citations renvoient au recueil de 1973 qui est paginé.)

de la peur. Unique bourdonnement. C'était à nouveau comme autrefois la guerre. La vieillesse sur les remparts tuait la jeunesse qui riait et s'enroulait de serpents pour mourir.

("Préface", p. 45-46)

Tantôt elles adoptent plutôt la forme et le ton d'une lettre. Le "Je" devient à la fois narrateur et scripteur. La fonction phatique du langage s'exerce davantage ici que la fonction poétique. Le "Je" écrit à et pour quelqu'un: le lyrisme atteint sa plus haute intensité:

Pour toi je fouille les débris de nos vies antérieures...

Et je comprends qu'il n'y ait plus d'heures, plus de minute, plus de seconde qui ne sauraient nous séparer.

("Lundi", p. 48)

Le "Je" s'adresse à un interlocuteur à qui il livre ses pensées, ses angoisses et ses désirs:

Je parle à tes mains. (...) Afin que tu saches la vérité sur les événements actuels... Je suis plongé au coeur de ce qui te faisait horreur et honte. Je suis ici, enfermé, délivré de l'espace comme au terme d'un âge inaccepté.

("Mercredi", p. 50)

Dans la "Post-face", le locuteur redevient le chroniqueur d'une expérience collective passée et d'une condition humaine:

Notre langage, nos habitudes, notre espoir étaient passés du côté du vent. Notre silence était celui des poissons. Si nous étions des isolés durcis au contact de la pierre, dans les cruautés du granit, nous appartenions encore au soleil et notre poids était celui de la lumière.

S'il nous semblait que nous nous enfoncions parfois trop loin dans les tunnels du désespoir... il nous arrivait de nous éveiller au

coeur de la nuit pour suivre des heures un
 rêve jaune, un amour toujours renaissant de
 nos désastres.

("Post-face", p. 54)

Il y a bien une volonté poétique perceptible dans l'accumulation de procédés tels la répétition, le parallélisme, la disposition graphique où le blanc marque un silence entre chaque paragraphe, la multiplication des images, le ton lyrique, mais tout cela s'inscrit dans une forme qui n'a pratiquement rien à voir avec le poème en prose proprement dit. La densité, la gratuité du poème en prose de même que son sémantisme non référentiel sont éclipsés par les caractères spécifiques au genre de la chronique et à celui de la lettre, où les fonctions référentielles et phatiques jouent, au contraire, un rôle prépondérant.

Les deux textes qui suivent "Les chroniques d'Esseigne" ont, pour leur part, davantage l'allure et la structure de courts récits poétiques. Leur longueur remet en cause la densité et la concentration nécessaires au poème en prose pour former un poème. D'autre part, la narration est trop importante pour éviter que le récit ne prenne le pas sur le poème:

Nous avions marché toute notre vie pour aboutir
 dans cette chambre qui avait vu transhumer tant --
 de troupeaux humains.

Il s'agissait maintenant de tenir le plus longtemps possible et de travailler comme les autres pour s'établir et vivre entre quatre murs. Autour de nous, dans les caves et dans les greniers, c'était plein d'hommes et de femmes et d'enfants qui s'étaient entassés comme nous, comme des bêtes pour servir ou peut-être pour vivre une aventure.

Mais il y avait trop de gens, trop de races mêlées pour éviter les bagarres. (...)

On se tassait, on se piétinait, sans un regard d'excuse.

(^A"L'appareil du silence", p. 58-59)

Le poétique naît pourtant d'une structure itérative qui procède par échos, modulations, parallélismes et interactions d'un paragraphe à l'autre. Par exemple, dans "Le sommeil et la neige", la reprise d'un leitmotif à différents moments du texte produit un rythme des images, qui se superpose en quelque sorte à la structure narrative:

Une femme nageait au-dessus de moi à des altitudes différentes. Belle neige, haute neige qui se déployait à tous les horizons pour assiéger le point où j'étais né.

(...)

Une femme bouchait toutes les issues de mon sommeil.

Belle neige fascinante dont les voix en rafales déplaçaient sans cesse le centre de gravité du crépuscule.

(...)

C'était le silence de la neige qui triomphait du sommeil de l'été. On venait de loin pour observer sur les plus hautes branches le vent immobile berçant l'invisible sommeil de la neige.

(...)

Tout était blanc.

("Le sommeil et la neige", p. 55-57)

L'interaction entre le déroulement narratif et le système d'images dans les textes de Claude Haeflery correspond à la

la double structure que Jean-Yves Tadié a perçue et décrite dans le récit poétique:

L'image, parallélisme des signifiés, vient compenser l'infériorité rythmique (relative, et par rapport au vers) de la prose en composant comme des allitérations, des assonances, des rimes, avec deux sens (le comparant et le comparé), ou même, dans la métaphore filée, une cascade de sens. Tout texte se tisse son réseau d'images: il arrive que l'on puisse en effet les assembler selon une cohérence, qui est celle d'un second récit dans le récit. Par-delà l'horizontalité de l'histoire, ce rythme second des images renvoie à la verticalité du sens.⁷²

Le réseau d'images est parfois tellement "envahissant" dans le récit poétique, qu'on a l'impression, suggère Tadié, "de lire de longs poèmes en prose"⁷³. Tel est bien le sentiment que l'on retire de la lecture d'un texte comme "L'appareil du silence":

C'était notre premier jour de silence. On se digérait sur place sans un mot, sans un geste ou le moindre signe de vie (...)

Des ballons rouges se balançaient au-dessus de la ville.

Nous attendions la venue des images. (...)

C'était sans doute un peu ridicule ces milliers de ballons rouges. (...)

(...) On regardait passer les images, nous regardions passer les nuages comme autrefois et, avant les nuages, les miracles et les vents du silence autour de nous, toujours invisibles.

(...) Nous étions l'immobile présence de la nuit, le silence personnifié, la grande roue du silence, le silence désintégré.

72. Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, Paris, Puf, 1978, p. 187-188.

73. Ibid., p. 179

(...)

Beau silence de pierre précieuse. Misérable
silence aux couleurs déjà trop cuites, incapa-
ble d'échapper aux saisons de sang.

Le silence des longues caravanes vouées aux
destructions de l'amour.

("L'appareil du silence", p. 59-61)

Le récit se développe au rythme des images qui se font écho d'un paragraphe à l'autre: le réseau d'images interrompt ainsi la linéarité du discours et sa progression. La durée est abolie non seulement par l'espace textuel, grâce au découpage du texte en courts fragments quasi autonomes, mais également par l'imparfait, temps de la description, qui présente toutes les actions, tous les gestes dans une sorte de hors-temps, temps éternel renvoyant constamment à l'image centrale, celle du silence⁷⁴.

Le recueil de Claude Haefely a permis d'observer un certain nombre de ressemblances et de différences entre le récit poétique et le poème en prose. Malgré tous les procédés qui rapprochent effectivement ces formes intermédiaires, les deux utilisant des techniques et un langage propres au poème, il est difficile de les confondre tout à fait. Si la brièveté est une condition essentielle au poème en prose, la longueur d'un récit poétique peut varier d'une page aux dimensions d'un roman. D'autre part, leur mode d'organisation est diamétralement opposé: tandis que le ré-

74. Voir également la fin du texte: "Nous nous étions remis en marche, comme toujours, nous fauflant à pas de loup dans un nouveau monde encore anonyme et sans voix". (p.62)

cit poétique se déroule comme un récit avec tout ce que cela implique au niveau d'une successivité dans le discours, d'une conception des personnages, d'un point de vue et d'une structure avant tout narrative, le poème en prose manifeste une volonté explicite d'organisation en poème, ce qui suppose entre autres, qu'il rompe avec les techniques de description et de narration propres au récit, fasse violence à la linéarité du langage par des procédés qui commandent une lecture oblique du texte (répétition, parallélisme, reprise); enfin, il cherche à atteindre l'ineffable et l'inexprimable en s'éloignant de tout ce qui est représentation et référence. Alors que le récit devient poétique lorsqu'il "repré- prend, en prose, les moyens du poème"⁷⁵, le poème en prose ne "devient" pas poétique, car il n'existe qu'au prix d'un effort vers le poème: il est poème.

B. 1957: année de la prose

La place accordée à la prose par Claude Fournier et Claude Haefely, dans Le Ciel fermé et Le Sommeil et la neige, sera maintenue dans plusieurs recueils publiés en 1957, véritable année de la prose en poésie québécoise. Celle-ci attire de plus en plus d'auteurs qui délaissent le roman, comme en témoignent les statistiques:

(...) de 1955 à 1960, la production poétique l'emporte spectaculairement, en quantité et en qualité, sur la production romanesque. En

75. Ibid., p. 197.

1957, par exemple, le pourcentage des recueils de poème par rapport à la production littéraire totale du Canada français est de 11.4, alors que celui des romans n'est que de 4.6.⁷⁴

Si le roman n'obtient pas la faveur des écrivains, c'est peut-être parce que la poésie s'est graduellement libérée des contraintes de la versification et des formes strictes, pour s'ouvrir aux créations individuelles, à la réflexion et à la prose. Ainsi, au cours de la seule année 1957, au moins deux recueils importants sont entièrement écrits en prose: Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants de Roland Giguère et Boréal d'Yves Préfontaine. Sans compter plusieurs plaquettes de moindre envergure, qui accueillent des manifestations du poème en prose: Le Froid et le fer de Guy Gervais, L'Homme et le jour de Jean-Guy Pilon, Poèmes et chansons d'Ollivier Mercier-Gouin et les textes de Richard Pérusse et de Claude Mathieu dans Trinôme (recueil écrit en collaboration avec Jacques Brault). Enfin, avec Cris de Pierre Châtillon, la prose poétique trouve elle aussi, en 1957, un digne représentant. Chacun de ces recueils exploite à sa manière de nouvelles avenues du poème en prose, confirmant du même coup la liberté et l'ouverture du genre.

76. Gilles Marcotte, Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle, Montréal, HMH, 1969, p. 24.

Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants (1957)

Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants est composé de sept parties écrites entre 1950 et 1956: "Miror" (1950-1951), "Signaux" (1953), "Lettres à l'évadé" (1951), "Grimoires" (1955), "Lieux exemplaires" (1954-1955), "En pays perdu" (1956), "La main de l'homme détermine la moisson" (1952)⁷⁷. Chacune représente un genre particulier de prose. Si "Miror" s'apparente au récit, "Lieux exemplaires" et "La main de l'homme détermine la moisson" comportent de véritables poèmes en prose; alors que "Signaux" et "Grimoires" sont plutôt de l'ordre de la réflexion, les "Lettres à l'évadé" sont beaucoup plus proches d'un style épistolaire; enfin, "En pays perdu" reprend, en une sorte d'écho lointain, la facture de Yeux fixes.

Reproduit dans la seconde retrospective de Roland Giguère consacrée au poème en prose, La Main au feu, "Miror"⁷⁸ a en réalité des allures de récit. En mettant en scène des personnages comme Miror ou l'homme du "Délire de

77. Roland Giguère, Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants, Montréal, Erta, 1957, 107 p. Toutes ces sections ont été reprises, sans grande modification, dans l'un des trois recueils-rétrospectives de Giguère, soit L'Age de la parole (A.P.), La Main au feu (M.F.) et Forêt vierge folle (F.V.). Les notes renvoient à ces diverses éditions, désignées par un sigle entre parenthèses.

78. Id., "Miror", dans M.F., p. 13-29. "Miror" est à rapprocher de certains courts récits inédits publiés dans la section "La main de l'homme": en particulier, "Le délire de la dérive" (1951) (p.47-49) et "Corps et biens" (1955) (p.82).

"la dérive"⁷⁹, plutôt qu'un "Je" représentant à la fois le locuteur et l'actant comme dans Yeux fixes, Giguère introduit la figure d'un narrateur extérieur à l'histoire racontée, qui regarde agir et qui décrit:

Miror, vu de dos, avait l'aspect d'une noble chaîne de montagnes; vu de face, c'était une forêt défrichée, mise à nu par des années de luttes intestines.

("Miror, I", dans M.F., p. 15)⁸⁰

La présentation des personnages modifie également l'organisation du texte, qui se présente moins comme une succession d'images qu'à la façon d'un déroulement d'actions:

L'homme s'arrête tout à coup pour regarder la vie (...) Il porte les mains à sa figure et se retourne. (...) L'homme tombe. (...) L'homme s'est relevé (...) Alors l'homme se penche (...) Son acte achevé, il se relève (...)

("Le délire de la dérive", dans M.F., p.47)

Ces suites d'action jouent un rôle déterminant dans le fonctionnement de la temporalité du texte. Contrairement à Yeux fixes, dont la temporalité, essentiellement non référentielle, est établie par le rythme des phrases et la répétition des images que le "Je" suscite, celle de "Mi-

79. Id., "Le délire de la dérive", dans M.F., p. 47-49.

80. Cette distance du narrateur caractérise, selon Gilles Marcotte, l'ensemble du recueil: "les textes de ce livre accusent un détachement (...) par rapport à l'engagement poétique. Le Défaut des ruines ... accompagne l'oeuvre de Roland Giguère comme une sorte de commentaire, à mi-chemin de l'emportement poétique et de l'élucidation critique". (Gilles Marcotte, "Connaissez-vous Roland Giguère?", loc. cit., p. 28.)

ror", de "Corps et biens" et du "Délire de la dérive" est plutôt fonctionnelle, avec un début et une fin, des indications temporelles précises ponctuant le récit et l'alternance de l'imparfait et du passé simple. Dans "Miror", l'établissement d'une durée spécifique pour chacun des gestes du personnage explique la division du texte en fragments numérotés. Dans "Le délire de la dérive" et dans "Corps et biens", l'enchaînement des gestes ouvre et clot le discours:

Après être descendu dans la spirale de la nuit, voilà que je me retrouve face à moi-même (...). Je passe la main sur le matelas et me rends compte qu'il est imbibé d'eau (...). Je tente de me dégager de dessous le lit (...). J'y parviens, non sans peine, et je débouche en plein champ balayé par l'orage. Je cours au premier arbre mais, comme j'y arrive, la foudre éclate; paralysé, je vois le roc d'une charrie qui me laboure la poitrine. La terre boit.

("Corps et biens", dans M.F., p. 82)

Etant davantage narrations que représentations poétiques, plus allégories que poèmes, ces textes n'ont en apparence que très peu de rapports avec le poème en prose. Cependant quand on lit isolément chaque fragment de "Miror", on s'aperçoit que plusieurs d'entre eux sont structurés à la manière de poèmes en prose: c'est-à-dire qu'ils présentent une circularité narrative et un fonctionnement sémantique dérivé d'une image initiale:

Quand Miror parlait tout haut les feuilles des arbres tremblaient puis la neige tombait formant un anneau blanc autour de sa bouche.

Ses paroles se cristallisaient. La neige ne fondait qu'avec son silence. Les paroles, elles,

restaient longtemps cristallisées et voyageaient de bouche en bouche comme des papillons multicolores.

Chaque fois (que les feuilles tremblaient, chaque fois qu'il neigeait, tous savaient que dans sa sombre cellule Miror parlait et tous demeuraient alors crispés dans l'attente de cristaux, une parole à conserver, un mot à répéter.

("Miror XVI", dans M.F., p. 20)

Cette façon de procéder par fragments autonomes, qui caractérise la prose giguérienne, rejoint l'écriture poétique du poème en prose.

Dans "En pays perdu", la disposition des mots empêche de n'y voir qu'un simple récit poétique. A l'instar de Yeux fixes, les images sont orchestrées ici autour du "Je" et l'autonomie de chacune d'elles est préservée grâce à la division en strophes:

(...) mais maintenant le silence est tel, après cet éclatement de sifflets et de sirènes, que je pivote sur moi-même et mon regard glisse sur une mer désolée que j'ignorais là, derrière (...)

Au sortir du rêve d'éther, j'aborde un havre en loques (...) et me retrouve tout aussi nu aussi démuné que la première pierre rencontrée (...)

Projeté hors du cercle fatal, je songe à une clef de voûte qui se détacherait de l'édifice au moment opportun - quand l'on se tourne vers un écroulement conjuré - pour effacer jusqu'à la moindre trace de soumission.

("En pays perdu I, II, VII", dans A.P., p.143-144)

On y retrouve la même structure que dans Yeux fixes et la même volonté de rompre avec la linéarité de la prose. Le leitmotif de Yeux fixes, tourné vers l'avenir, - "Toujours continuer. Continuellement" -, prend la forme d'une interro-

gation tournée vers le passé dans "En pays perdu": "Où étais-je? Où suis-je?" (XII, XV, p. 145-146). Ce retour sur soi va permettre au "Je" de connaître l'exercice de la lévitation, par lequel il se voit libéré enfin des contraintes du temps et de l'espace. "En pays perdu" constitue ainsi non seulement l'aboutissement de Yeux fixes, mais en même temps il en devient le commentaire⁸¹. Comme lui d'ailleurs, il présente un caractère hybride: narration, par les amorces de récit ou les fragments d'histoire qui jalonnent le texte:

Au sortir du rêve d'éther, j'aborde un havre en loques- (...)

Par un temps pluvieux, perdu au cœur de la ville, je me trouvais soudain en face d'un hameau archaïque (...)

Entraîné par la force centrifuge du remous, j'entre dans le noyau de nuit, où se meut une faune monstrueuse: (...)

("En pays perdu II, XI, XIII", dans A.P., p. 145-146)

il est d'abord poésie, car la successivité de la prose narrative et le déroulement d'actions sont constamment perturbés par des intrusions du poétique qui, sous la forme d'images telles "Précédant l'âge polaire, l'aurore boréale nimbe l'acte d'amour, dernier halo" ("En pays perdu", VII, p. 144)

81. "Comparez à cet égard "En pays perdu" écrit en 1956 et les Yeux fixes (...) La situation décrite dans l'un et dans l'autre est bien la même. La différence est celle de la méditation par rapport à l'action." Gilles Marcotte, "Connaissez-vous Roland Giguère?", art. cit., p. 28.

ou de procédés tels l'anaphore, "Et j'avance. J'avance une planète verte et vierge au pied de la découverte, j'avance une main libre sur le corps du délit, j'avance mille feux-follets pour un loup-garou" ("En pays perdu", XIII, p. 146), obligent à une attention particulière aux mots et au langage: "Il suffit parfois d'un mot pour déterminer le sens du ruisseau, un geste et le torrent vient" ("En pays perdu, XVII", p. 147).

Même dans les "Lettres à l'évadé" (1951), où le style épistolaire met en présence un "Je" destinataire et un "Vous" destinataire, où le ton est celui de la chronique et du journal intime, l'écriture et le langage adoptent dans bien des paragraphes la structure et le rythme du poème en prose. Chaque fragment est daté et peut se lire indépendamment des autres: chacun tourne autour d'une image particulière et les mots s'organisent autour d'elle, comme dans un poème:

26 octobre

La saison de chasse est officiellement ouverte. On chasse ici l'araignée qui, depuis des années, nous regarde vieillir. Tous les ans, quand vient la fin d'octobre, les hommes partent, bien armés, et vont l'attaquer dans son nid. On lance d'abord au centre de la toile un morceau de sa propre peau et quand, après vous avoir reconnu, l'araignée vorace se jette dessus, on tire à bout portant, entre les deux yeux. On rapporte chez soi le cadavre que l'on brûle sous la fenêtre et les fils de la toile sont ensuite utilisés pour la fabrication des tapis.

J'aimerais que vous assistiez à une telle chasse, c'est enivrant, d'autant plus que l'araignée morte est pour nous un signe de mauvais temps.

Mais à tout prix, il ne faut pas que les araignées nous voient vieillir. Vous comprenez, n'est-ce pas? Il ne faut pas que vos cheveux blancs servent de fils à leurs toiles.

("Lettres à l'évadé", dans M.F., p. 39)

Si les "Lettres à l'évadé", à l'instar de Yeux fixes, d'"En pays perdu" et de "Miror", utilisent certains procédés propres au poème en prose, elles n'en sont pas pour autant. Leur longueur les apparente plutôt à la "prose lyrique⁸²" ou "poétique⁸³". Toutefois, certains textes plus brefs du recueil de 1957, de même que plusieurs inédits publiés dans L'Age de la parole et La Main au feu, peuvent être considérés comme d'authentiques poèmes en prose.

La section "Lieux exemplaires" (1954-1955), reprise intégralement dans L'Age de la parole⁸⁴, comporte treize poèmes en prose qui poursuivent la description de l'espace en ruine entreprise dans Yeux fixes et dans "Miror", et qui s'achève dans "En pays perdu". Ces poèmes en prose tiennent parfois du discours ou de la réflexion, sans jamais y verser complètement comme les textes de "Signaux" ou de "Grimoire":

-
82. Jean-Noël Pontbriand et Roger Chamberland, "Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants", recueil de poésies de Roland Giguère", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, t.III, p. 267.
 83. Michel Van Schendel, "Poésie et précision. Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants", dans Présence de la critique, Montréal, 1968, p. 195.
 84. Roland Giguère, "Lieux exemplaires", dans A.P., p. 123-138.

Sur un mince et fragile plateau se dresse la somme de nos constructions, compliquées et toutes en hauteur: planches de salut finement ciselées, échafaudages pour des lendemains impossibles, châteaux de sable mouvant, etc.

Les mains fébriles, le souffle court, nous venons chaque jour déposer sur le même plateau la construction nouvelle osant à peine regarder cet équilibre précaire. Un faux mouvement et il faut recommencer sa vie sur un autre plateau.

("Equilibre quotidien", "Lieux exemplaires", dans A.P., p. 129)

D'autres textes très courts se confondent à une vision, à une image représentant tout un monde:

Les rivages ensanglantés glissent à la mer et le sable à nouveau prend forme de château. Le silence noie l'ombre de nos travaux. Derrière soi, des milliers de batons rompus sur des routes hostiles.

("Jour clair", "Lieux exemplaires", dans A.P., p. 130)

Certains autres enfin, par leur longueur, leur discursivité narrative, leurs indications temporelles, tiennent à la fois du récit et du poème. C'est le cas de "L'échelle humaine", de "Faux horizons" et de "Les causes de l'exil". Mais les éléments du récit sont au service du poème, d'où la densité du vocabulaire, la concentration des images, les jeux de sonorité et le fonctionnement sémantique du texte, où les mots renvoient à eux-mêmes et non aux choses:

L'urne fut renversée dès la première vague et le sang répandu imprima sur la plage la gravité de l'outrage. La mer se retira avec ses espadons et quand l'ombre du condor vint envelopper les débris, on ne crut plus possible un retour de marée salulaire.

La foudre, le lendemain, découpa dans le ciel les côtes étincelantes d'un continent nouveau

vers lequel nous devons partir après nous être démunis de tout souvenir.

Un seul miroir allait nous suivre qui réfléchirait le sens augural de nos plus obscures paroles.

("Les causes de l'exil", "Lieux exemplaires", dans A.P., p. 138)

"La main de l'homme détermine la moisson" (1952), dernier poème en prose du Défaut des ruines est d'avoir des habitants, va prêter son nom à la section "La main de l'homme" (1951-1959) qui, dans La Main au feu, constitue le plus important florilège de poèmes en prose de Roland Giguère^{es}. Ces poèmes offrent des visions qui rassemblent et resserrent en leur unité les images développées dans les textes plus longs. Par exemple, dans "Haut lieu", on relit la course continuelle de Yeux fixes et la dérive du "Délire de la dérive":

Après la fête d'éclairs, la mer comblée d'immenses figures de proue. Sur la grève, les cheveux ambleurs secouent leur robe de cendre.

Un nouveau départ est donné à l'ombre d'une nature transfigurée et commence une course sans fin à travers la suie des nuits et l'ambre des jours pour découvrir une plage complice où rien, pas un cri, pas un geste, pas une parole ne viendra briser la rondeur du repos sur un sable vierge.

-
85. Roland Giguère, "La main de l'homme", dans M.F., p. 45-99. Cette section comprend entre autres: "Altitude du jour" (1951), "La main de l'homme détermine la moisson" (1952), "Journée enfin domptée" (1956), "L'ombre des jardins" (1956), "Haut lieu" (1956), "Cendres" (1953), "La nuit aux fenêtres" (1957), "La table au soleil" (1957), "Figure de proue" (1957), "Un beau calme" (1957), "Folie douce" (1958), "L'envers du futur" (1958), "Le temps est à l'écho et les bourreaux sont las" (1959) et "Repos gagné" (1959).

Au coeur même du silence naît la flamme, le feu nouveau.

Sur la mer, les hauts cris flottent à la dérive, irrécupérables épaves.

("Haut lieu", "La main de l'homme", dans M.F., p. 87)

Figure dominante des récits-poèmes comme Yeux fixes et "En pays perdu", la répétition est également à la base du poème en prose de Roland Giguère:

Le fléau erre dans le jardin pendant que la jardinière fait sa nuit. Regarde les saisons de santé, les chemins d'abandon, les eaux heureuses, regarde l'osier de ta vie qui tresse un panier de fruits. Regarde et ne vois pas, dors et n'entends pas.

Des mantes religieuses meurent autour des lampes.

Ce que la jardinière ne voit pas, le jardin le reflète.

("L'ombre des jardins", "La main de l'homme", dans M.F., p. 86.)

Dans "La table au soleil", le rythme de l'énumération accentue l'instantanéité de la vision:

La table déserte, la table vide, la table de bois mort, la table inutile, la table ronde d'ennui, la table aux si fortes pattes, voilà qu'elle chancelle maintenant, s'agenouille sur le sable et, ridicule, prend feu au beau milieu de la plage ensoleillée.

("La table au soleil", "La main de l'homme", dans M.F., p. 91)

Enfin, même le poème en prose le plus authentique n'échappe jamais complètement à la propension au récit:

La folle aborde le rivage et demande droit d'asile.

Pendant que les vieillards délibèrent, les enfants la décoiffent et ouvrent son corsage à la lumière du jour; les seins s'évasent dans leurs mains fragiles, les cuisses livrent un coquillage sombre, le ventre berce. La folle est douce et l'enfance éblouie.

Quand les vieillards reviennent, toujours accompagnés des mouettes qui volent au-dessus de leurs têtes blanches, les enfants imitent la marée autour de la folle, nue comme une étoile de mer oubliée sur le sable.

("Folie douce", "La main de l'homme", dans M.F., p. 96.)

Les notes sur le poème, regroupées dans la section "Signaux" du recueil de 1957, ainsi que les réflexions sur la vie présentées sous la forme d'aphorismes et de recettes dans la section "Grimoire" sont fort éloignées par leur message et leur discours du poème en prose, mais elles n'en adoptent pas moins la disposition et la structure. C'est dire l'importance qu'occupe le genre dans l'oeuvre de Roland Giguère puisque même les réflexions sur la poésie et la peinture de Forêt vierge folle, rassemblées dans des textes comme "Le visage intérieur de la peinture"⁸⁶ ou "Les mots vivent"⁸⁷, gardent une sorte de dépendance vis-à-vis du poème en prose.

Les proses de Roland Giguère, de Yeux fixés à "En pays perdu", de "Miror" aux "Lettres à l'évadé", de "Lieux exemplaires" à "Grimoire" et à "Signaux", hésitent d'une part entre le genre auquel elles empruntent leur facture, en

86. Id., "Le visage intérieur de la peinture", dans F.V.F., p. 21-28.

87. Id., "Les mots vivent", dans F.V.F., p. 85-86.

l'occurrence le récit, l'allégorie, la lettre, la chronique, la réflexion, et d'autre part, le poème en prose qui leur prête leur apparence extérieure, leur mouvement itératif, leur structure circulaire et leur fonctionnement sémantique. Ces textes, selon l'expression de Paul Chanel Malenfant, "créent leur "genre"⁸⁸". Il est toutefois intéressant de remarquer que plus la distance est grande entre le locuteur et son propos, plus le texte va s'éloigner du poème en prose pour verser soit dans le récit, soit dans la méditation. Par contre, plus la présence du locuteur est effacée, plus les images sont données sans intermédiaire, sans médiation autre que les mots; bref, plus les forces du langage sont livrées à elles-mêmes, plus le texte devient poème en prose.

Boréal (1957)

Boréal paraît la même année que Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants, dont il se rapproche d'ailleurs par plusieurs aspects. A l'instar du livre de Giguère, celui d'Yves Préfontaine se présente sous la forme d'un recueil de poésie, bien qu'il soit entièrement écrit en prose. Cependant si, en 1957, dans la post-face, l'auteur n'hésitait pas à qualifier les textes de Boréal de "poèmes"⁸⁹ (sic), en revanche, dans l'avertissement à la

88. Paul-Chanel Malenfant, La Partie et le tout. Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1983, p. 273. Surtout: "La mémoire du poème: Roland Giguère", p. 209-271.

89. Yves Préfontaine, Boréal, Montréal, Ed. d'Orphée, 1957, p. 105. (A moins d'indications contraires, toutes les citations tirées de Boréal renvoient à cette édition.)

la seconde édition en 1967, il n'en parle plus qu'en termes de "proses":

- Evoquerai-je les dix-sept ou dix-huit ans que j'avais à l'époque où prenaient forme les proses de Boréal pour me faire pardonner cette lourdeur que je leur trouve en les relisant, une décennie après?⁹⁰

Cette nuance marque bien la pudeur du poète à qualifier de "poèmes" des textes qui sont trop étroitement liés à la prose. Jamais non plus, il n'emploie le concept "poème en prose". Pourtant, mis à part le critère de brièveté, plusieurs des proses de Boréal adoptent l'apparence extérieure, la structure, l'espace et le langage du poème en prose.

Les quatorze textes qui composent Boréal semblent partagés entre la prose lyrique et la forme du poème en prose. Leur caractéristique commune: la répétition. Ils se rapprochent par là de Yeux fixes: même surabondance d'images, même déferlement verbal, même expression délirante d'un "Je" en plein désarroi, poursuivant une course éperdue dans un monde de carnage, de sang et de mort, traversé d'un vent glacial. Comme celle de Yeux fixes, la prose de Boréal s'apparente tantôt à la méditation, tantôt à l'allégorie, tantôt au conte, tantôt enfin au poème en prose. C'est un genre plutôt hybride, empruntant ses procédés à la fois au poétique, au narratif et au discursif: il est très proche du poè-

90. Id., Boréal, Montréal, Editions Estérel, 1967, p. 7.

poème en prose, mais il n'a ni l'unité ni surtout la densité propre au poème.

Chaque texte de Boréal tourne autour d'un même thème ou d'une même image. S'exerçant anaphoriquement d'un paragraphe à l'autre, la répétition concourt à l'unité d'ensemble et oblige le lecteur à ralentir sa lecture, à effectuer des retours en arrière, bref à considérer le texte comme autre chose qu'une prose linéaire ou discursive. La répétition introduit dans la prose une structure circulaire qui rejoint celle d'un poème:

Interminable... L'Interminable blanchâtre
s'éloigne au pied des socles purs en un siffle-
ment glacial de givre troué par des laves gelées.

Et la haine purifiante des banquises défer-
le sur les plaines roussies d'un faux feu d'as-
tré pâle.

La haine juste et cassante des névés émerge
comme un oracle de grêle incendiant le faux feu
des lueurs ignées que mordille l'injure des neiges.

(...)

Et déjà l'Interminable, toi, Boréal blanchâtre
aux cheveux d'orage et de verre (...)

("Boréal I", p. 14-15)

Le langage qui, selon la juste expression de Gilles Marcotte, "se replie sur lui-même"⁹¹, se trouve surchargé de thèmes et d'images qui se répètent non seulement à l'intérieur d'un même texte, mais également d'une prose à l'autre. Les "visions", chères à Préfontaine, de "paysa-

91. Gilles Marcotte, Le Temps des poètes, p. 91.

ges dévastés", de "mers de sang", de "nécropoles", de "feu" décrivent un monde en plein éclatement dans lequel il faut bien avancer, comme dans Yeux fixes: "poursuivre jusqu'à ce que le coeur éclate dans la poitrine et que les yeux coulent dans les orbites noires" ("Paysage cauchemar I", p. 25). Les reprises des mêmes formules syntaxiques, comme la forme impersonnelle "Il faut" (p.24-26)⁹² dans "Paysage cauchemar I", traduisent bien l'impression de fatalité qui caractérise l'univers de Boréal, mais du même coup, ces redondances remettent en cause la densité et la concentration propres au poème. Bien que la répétition rompe la linéarité de la prose, les longs développements tendent à réinstaller un discours en prose au coeur d'un cheminement qui procède par reprises et modulations.

Dans les proses plus brèves, comme "Paysage cauchemar II", "Paysage cauchemar III", "Mirage", "Naufrage" et "Écueil", la constance de la structure anaphorique et concentrique empêche le texte de verser dans le discours. La disposition des paragraphes en courts fragments séparés par des blancs reproduit de prime abord la construction strophique d'un poème. De plus, le retour à la finale de l'image initiale rompt la linéarité de la prose en la retournant sur elle-même, en refermant le texte, en instaurant une unité

92. "Il faut fuir (...) il faut regarder (...) il faut bien se dire (...) Il faut fatalement entendre (...) il faut piétiner (...) Il faut suffoquer (...) Il faut brûler (...) Il faut tant de choses." (p.24-26)

qui tire sa signifiante des interactions entre les mots d'une strophe à l'autre et non de considérations extérieures, telle la présence d'un narrateur. Par ailleurs, la manifestation d'un "Je" poétique, plutôt que discursif, n'est pas étrangère à la proximité des textes brefs avec le poème en prose:

Les lunes brouillées coulent au bout de mes doigts.

Un oeil.

Ce n'est pas qu'en instance de fruits purs je fusse rongé des ronces de soif qui croissent en les allées d'oubli. Mais l'immensité des plages perdues (...) ne suffisait plus à mes pas. Mais un oeil (...) était là qui me broyait (...) Mais un cercle de glace persistait (...)

Pouvais-je marcher plus longtemps sur le fil d'un glaive (...)

Pouvais-je ainsi doucement m'amenuiser au bout des plateaux pour m'abîmer dans les vases au bout des plateaux et des plages?

(...)

Et ne demeure au plus creux des bras qu'un vide parfumé

(...)

Et coulent au bout de mes doigts les lunes brouillées de ma fièvre.

("Mirage", p. 49-50)

Le "Je" de Boréal est très proche de celui de Yeux fixes par son itinéraire et ses mouvements. Il institue dans les textes même plus longs un déroulement plus poétique que discursif. Dans "Paysage cauchemar III", par exemple, le "Je" ramène à soi toutes les images, transformant ce qui

s'annonçait comme une succession d'événements ou d'actions en une juxtaposition d'images:

Ma poitrine est de corail et je laboure
des mers incandescentes, et je pourfends
des continents de brouillard, et je dé-
vore des arbres en palpant de brûlantes
robes de sable.

(...)

Ma poursuite éclate les sphères, il n'y
a plus de confins à ma fuite, et je marche
parmi tant et tant de nébuleuses en trom-
bes incurvées, et je bouleverse tant de
strates oubliées en quête d'un cil, un cil
nu planté sur ma paume, et j'imprime tant
de fantômes aux mémoires retrouvées que
le néant n'a plus au bord de mes lèvres
qu'un goût de fièvre morte.

("Paysage cauchemar III", p. 37-38)

La circularité de chacune des strophes empêche l'action d'avancer et manifeste la préséance de l'image sur le narratif. Cette circularité se répercute sur la structure d'ensemble du texte, alors que revient à la fin l'image initiale. La boucle est bouclée: plutôt qu'un trajet continu, le parcours du "Je" s'est effectué par reprise, retour en arrière, recreation, comme dans un poème:

Du sang. C'est ton sang qui pleut sur l'herbe
rouillée où je roule. Au rythme chatié de ta
pluie de cendre et de sang, mes sauts humides
et cruels comme tes dents de jaspé s'amenuisent
et se dissolvent dans tes ruisselets d'ocre in-
cendié.

(...)

Au bout du sommeil, ta pluie de cendre et
de sang, ta pluie de cendre et de sang, ta pluie
de cendre au centre de mon sang.

("Paysage cauchemar III", p. 37,39)

La présence envoûtante du "Je", liée aux procédés poétiques de la répétition remet en cause, dans les longs textes de Boréal, ce qui s'annonce comme étant de l'ordre du récit. Par exemple, le début de "Pas dans le brouillard", composé au passé simple, propose l'amorce d'un récit qui se trouve cependant annulée par la suite des mots, d'où toute représentation est absente. Seules demeurent les traces d'une écriture, expansion considérable de la phrase par l'addition de compléments déterminatifs qui introduisent plutôt l'indétermination. Cette réalisation du poétique va se répercuter sur la structure du texte par l'énumération de quatre courtes phrases, séparées par des blancs (reproduisant l'équivalent des vers?), dont les deux médianes sont reliées par l'anaphore:

Un à un, j'éteignis les candélabres au long
des couloirs, j'enjambai les gouffres malgré
les vertiges irrémédiables et fatals en absol-
vant les pâles cadavres des Autophages antiques
debout dans le brouillard des désastres derniers.

Car tout n'avait pas été dit ni incarné.

Et je voyais des mondes forgés de ma main.

Et je voyais l'ivresse de mon bord dans la
certitude du naufrage.

- Hurlement d'épave engloutie.

("Pas dans le brouillard", p. 43)

Il est intéressant de constater que cette dernière phrase a été enlevée de l'édition de 1967⁹³, laissant la

93. Yves Préfontaine, Boréal, 1967, p. 20.

première partie se terminer sur la répétition de "Et je voyais", expression qui sera reprise tout au long du texte sous diverses formes: "Je buvais... je nageais... j'étais...". C'est donc par la répétition que le texte, malgré sa longueur, s'organise en poème en prose:

III

Rien, rien ne pouvait combler... Rien pour terrasser le monstre... Rien ne pouvait plus polir...

J'étais las et j'avancais dans l'attente des foudres inéluctables.

IV

(...)

J'étais tout entier réduit à une attente, un grand vide dans l'attente.

Mais que pouvais-je attendre dans un tel néant
(...)

J'étais nu, sec et noir.

("Pas dans le brouillard", p. 45-46)⁹⁴

Si la répétition annule parfois les effets de récit et les éléments du discours pour construire de véritables poèmes en prose, quelques textes comme "Monologue de celui qui porta les derniers pas au bout de la route", "La cloison" et "L'instant qui marche" accordent trop d'import-

94. "Rivage" (p. 71-74) constitue un autre bel exemple d'un texte qui, malgré sa longueur, arrive à se structurer en poème, grâce à la répétition du leitmotif "frisson du monde", de l'emploi constant de l'anaphore et des mêmes formules dans chacune des strophes. Le "Je" y traduit toujours la même quête, la même poursuite, la même course éperdue: "Et moi je ne suis plus que poursuite de la banque, poursuite et course absurde dans la mémoire laiteuse de la mer". (p. 73)

tance au discursif et au narratif pour prétendre au poème. Le sous-titre de "La cloison", "conte-poème", est éloquent. Le texte se veut poème par la structure concentrique des paragraphes, la reprise des mêmes motifs, les phrases nominales, des procédés servant à perturber le déroulement des actions. Par ailleurs, la présence d'un "On" introduit un narrateur extérieur qui conte précisément une histoire, faisant verser le poétique dans le narratif, et ce, malgré la répétition qui cristallise les images du texte:

C'est un voile si léger qu'on ne peut le voir à l'oeil, mais en frappant les yeux, on peut le toucher avec ses doigts. Il ne faut pas les ouvrir, toutefois, parce que l'on s'aperçoit que c'est le mur d'en face, et si on regarde tout autour, on voit qu'il y a quatre murs et si l'on regarde en dedans, on voit qu'on est pris entre ces quatre murs. Alors on agite les bras, on s'arrache les cheveux. On ne sait jamais, avec ces quatre murs.

("La cloison", p.78-79)⁹⁵

L'échange entre le poétique, le discursif et le narratif est constant dans les textes de Boréal, à tel point qu'on se demande si la répétition n'a pas présidé à elle seule à la présentation de ces textes comme "poèmes". Si elle concourt enfin à structurer la prose en poème, la répétition trahit au plan de l'expression un certain manque de rigueur. L'accumulation d'épithètes et de compléments dé-

95. Dans l'édition de 1967, les dialogues qui s'enchaînaient au texte en 1957 sont détachés de la narration et introduits par des tirets, ce qui confirme la prééminence du genre narratif sur le poétique.

terminatifs⁹⁶ remet en cause la concentration et la densité des images:

Il pleut sans cesse des cailloux incandescents sur les nécropoles et les amas boueux d'os informes semblent bouger sous l'obsédant crépitement des cailloux roulant sur les marches des hypogées ténébreux.

("Paysage cauchemar I", p. 24)

L'hypertrophie de déterminants surcharge la phrase inutilement. L'indétermination qui en résulte ne réussit qu'à faire basculer le poème dans le discours. Cette "poésie excessive⁹⁷", selon l'expression de Jean-Louis Major, n'arrive que rarement à s'organiser en poème. Même lorsque les textes adoptent l'apparence extérieure, la structure concentrique et les procédés propres au poème en prose comme dans "Les assoiffés du Chiffre noir", qui clot le recueil, la surabondance d'images, une écriture qui ne semble jamais vouloir s'arrêter, la redondance des formules rompent la densité et l'intensité nécessaires au poème, qu'il soit en prose ou en vers:

Voici que nous franchissons le mur des continents boueux ressuscitant l'ombre vireuse sur l'employable ressac de nos désirs ocres.

Voici que nous brouit, derrière le mur, la lueur inquiétante et fabuleuse des lucidités astrales et tourbillonnantes.

96. Un examen des variantes d'une édition à l'autre montre que le poète a cherché dans la seconde édition à alléger sa phrase en supprimant de nombreux épithètes et compléments.

97. Jean-Louis Major, "Pays sans parole, Boréal de Yves Préfontaine", Livres et auteurs canadiens, 1967, p. 106.

Le Chiffre noir...

Le Chiffre noir et sacré aspirera l'urne
gorgée de nos sangs en glaives de patience.

("Les assoiffés du Chiffre noir", p. 102)

Après Boréal, Yves Préfontaine sera de plus en plus sensible à l'encombrement du poème. Aussi le poème ajouté à l'édition de 1968 ne dénote-t-il pas les mêmes excès d'écriture. Daté de décembre 1963, "Boréal II" adopte une disposition en vers libres, parfois proche du verset. L'unité du vers favorise la concentration des images et la densité d'expression qui font le plus souvent défaut aux proses de Boréal:

L'homme fut ici sillage pur et tenu au seuil des
totems

Or son ordre était ici voué à l'enchevêtrement
des forêts oublieuses et voraces.

Il fallait dire en langage mien la beauté de ce
chaos glacial avant que ne tarisse en nous
le murmure d'origine.⁹⁸

Yves Préfontaine ne reviendra d'ailleurs plus que rarement à la prose dans sa poésie⁹⁹. Les poèmes écrits entre 1959 et 1960, et publiés en 1967 à l'Hexagone sous le

98. Yves Préfontaine, "Boréal II", dans Boréal, 1967, p.43.

99. Le recueil L'Antre du poème contient des notes et des réflexions sur la poésie, le poème et le mot. Quelques textes - "Tu planes sur les cimes" (p.54), "Un interminable désert" (p.55), "Au phare de l'île verte" (p.40), "Cap tourmente" (p.41) et la suite poétique intitulée "Le verbe à incarner" (p.71-87) - adoptent la forme extérieure du poème en prose, mais leur visée lui est étrangère. On est ici hors du poème ou mieux avant le poème comme les textes de Wilfrid Lemoine dans Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère. Dans une note liminaire, Préfontaine s'explique: "Le lecteur y trouvera (...) une sorte de journal à forme aphoris-

titre Pays sans parole, adoptent tantôt la forme des vers libres, tantôt celle des versets comme "Boréal II". Le poète a sans doute pris conscience que sa prose avait trop tendance à se laisser emporter par sa puissance d'invention pour se plier aux exigences du poème en prose. Il a alors opté dans Pays sans parole pour une forme plus concentrée, proche de la versification. Même lorsqu'il y a apparence de poème en prose, comme dans certains poèmes des sections "Exode" et "Périple du pays", la prose se resserre plutôt dans l'espace des versets, ainsi qu'en témoignent la disposition graphique et l'unité d'ensemble du poème suivant:

En l'écartèlement des solstices, l'homme, ici,
et puis ses chevauchées malades dans la braise et
le torrent.

En l'éclatement des viscères terriennes, le
bras d'homme, ici, pour empoigner par le tronc la
gravité de survivre. Et ses doigts écorchés creu-
sant la santé des brindilles dans l'âtre de l'été
dont les griffes bourgeonnent.

Il y a. Oui. Tout ce qu'il y a -

Pour ne formuler du sol que la racine tour-
nant sa face d'ocre vers le cri d'une aube roide.

Il y a tout ce qu'il n'y a pas pour nourrir
l'espace rétréci de nos poitrines grises où l'ivres-
se de l'orme ne siffle plus.

tique, une improvisation quotidienne ou presque, sur des thèmes aussi vieux et neufs que le Poème est acte, vieux et neuf. (...) De l'antre du Poème au Poème lui-même, un monde sans cesse se forme et se déforme, ainsi les grands cycles qui président à la pourriture comme à la germination". (Yves Préfontaine, L'Antre du poème, Trois-Rivières, Editions du Bien public, 1960, 88 p.) La publication de ce recueil en 1960 indique l'importance grandissante que prend chez les poètes la réflexion sur la poésie et le langage.

L'été pourtant rugissait. Oh fragile et si tenu qu'une larme en nous sans cesse affirmait sa poigne de gel.

Il y a, ici, qu'il n'y a qu'un verbe en naufrage, un peuple de troncs d'arbres, sans l'orgueil des branches, sans la face des feuilles.¹⁰⁰

Boréal n'aura été finalement que la libération d'un débordement d'émotions, de fureurs et de cris impossibles à contenir dans le cadre strict du poème en prose. Comme dans Yeux fixes, la prose imagée, au flot continu qui resurgit sans cesse pour créer de nouvelles vagues, convenait mieux à cette fièvre d'invention et à ce torrent verbal. Ce monde en plein éclatement, monde de destruction et de carnage, décrit dans un langage qui ressasse les mêmes images, les mêmes thèmes, n'est pas sans rappeler les proses de Marcel Dugas. Libéré de ce trop-plein de tensions, de mots et de phrases, Yves Préfontaine pourra se consacrer à la création de poèmes qu'il rassemblera sous le titre évocateur de Pays sans parole, où les blancs et les silences du poème reconquérèrent tout leur droit, laissant précisément la parole à la prose.

Le Froid et le fer (1957)

Si les textes de Roland Giguère et de Yves Préfontaine dépassent les cadres stricts du poème en prose pour verser tantôt dans le récit, tantôt dans la méditation,

100. Yves Préfontaine, "II- En l'écartèlement", dans Pays sans Parole, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1967, p.31.

ceux de Guy Gervais, dans Le Froid et le fer¹⁰¹, sont fort éloignés des genres narratifs ou descriptifs de la prose. Regroupés dans la dernière partie du recueil "du pain de givre", ces poèmes en prose sont au nombre de cinq: "matinée", "baigneuse", "sous l'uniforme presque visage", "fièvre" et "voyage d'un bout à l'autre".

De prime abord, ces textes ressemblent à des poèmes en versets, car la première ligne de chaque strophe est détachée de l'ensemble par une marge à gauche. Mais il ne s'agit là que d'un artifice typographique, les poèmes ayant par ailleurs toutes les caractéristiques du poème en prose. Guy Gervais renoue avec la tradition des tirets -déjà utilisés par Silvio- pour interrompre le flot continu de la prose en marquant une pause, un silence qui met en relief le mot plutôt que la phrase:

J'ai perdu l'incessible souffle qui donnait au
roc sa souplesse, aux profondes rides, le
ruissellement de l'imprévu, et j'ai laissé
les pleurs nous séparer - de leurs nuages
calcinés.

("Matinée", p. 23)

La prose de Gervais procède par ruptures syntaxiques successives, dans un effort de concentration des mots autour d'une image centrale, à l'intérieur de chaque fragment isolé. Chaque syntagme compris entre deux tirets énonce une

101. Guy Gervais, Le Froid et le fer, Montréal, Editions de la Cascade, 1957, [s.p.]; repris dans Poésie I, Montréal, Parti pris, 1969, p. 7-26. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à l'édition rétrospective.)

image qui ne prolonge pas nécessairement celle qui précède, si bien que les rapports entre les fragments sont parfois difficiles à établir, jusqu'à ce que l'on découvre en quelque sorte la clé de la "signifiante" du texte. Rien dans les poèmes en prose de Gervais n'est d'ordre référentiel. Au contraire, le poète semble se donner un malin plaisir à déconcerter le lecteur: "il 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 langage¹⁰²". Toutefois ces procédés sont nécessaires à la poésie de Guy Gervais pour lui permettre d'échapper à la linéarité du langage et l'empêcher de verser dans la prose. Les mots ne renvoient plus aux choses ou à un éventuel message de révolte comme dans la poésie de Fournier, mais ils réfèrent aux autres mots du texte. Autant par leur structure, leur syntaxe que leur sémantisme, les textes en prose de Guy Gervais fonctionnent comme des poèmes:

Les algues des eaux roulent l'indifférence mollement pleine de cette lumière d'onde -Plus brisé que le roseau avec dans les veines une dérouté blanche- Et l'on ne connaît pas le souffle chaud de l'oubli, en tournant l'espoir sur tous les sens, tellement jusqu'au regret d'avoir ouvert l'oeil et quitté la morne insouciance aux mains douces- Parce que le feu du jour est plus souple que celui que tu éteins en moi.

("Matinée", p. 23)

102. Gilles Marcotte, "Chroniques. La Poésie", Etudes françaises, vol. VI, no 2, mai 1970, p. 236.

Il est impossible de dégager un sens unique de cette strophe sans la réduire à la prose: on peut cependant constater le travail effectué sur le langage en relevant les rapports tissés entre les mots et les transformations qui s'opèrent d'un fragment à l'autre: de "algues des eaux" à "lumière d'onde" puis à "roseau"; le passage "d'indifférence mollement" à "déroute"; les rapports sémantiques entre "roulent", "onde" et "tournant". Ces interactions assurent l'unité de la strophe et invitent à une lecture plus verticale qu'horizontale.

Toutes les images semblent dérivées de deux systèmes descriptifs: celui de la mer et celui du feu, systèmes antinomiques où éclatent de nombreuses visions. Les images se répètent non seulement à l'intérieur du même poème, mais d'un texte à l'autre, tendant à faire des cinq poèmes en prose, regroupés sous le titre "du pain de givre", une suite poétique. Dans "fièvre", par exemple,

Puis l'on cueille sans promesse, et sous les
algues douces des espoirs l'on se détourne
déjà - Et le ton durci au feu de l'indiffé-
rence a cet oeil sec et lumineux de fruit
stérile -

("fièvre", p. 25)

les mots "algues", "feu" et "indifférence" rappellent le langage de "matinée". En outre, le titre du dernier poème "Voyage d'un bout à l'autre" invite à relire l'ensemble de cette section comme un tout, d'autant plus que la structure concentrique du texte, la syntaxe hachée, brisée, les tirets, la reprise des images de l'eau, du feu et de la chair

meurtrie résumant fort bien le ton et les accents du recueil:

J'ai porté mes pas à bout - Bien que les ronces
fussent percées pour le vent, que la chair
tendre de l'ombre sise au bord de ses flancs,
et dont la source engendre blessure, soit
flexible pour toute moisson parfumée et pour
toute douceur qui sentit l'abandon.

Je n'ai trouvé que chaînes tendues entre deux
caresses - Baigné de l'épanchement du sel,
plus mordant qu'une nuit brute; où dans
l'égarement délié du vermeil essaim, seul
paisible - La braise rouillée somnole, et
la prunelle-corail vagabonde avec la soif
au coeur, et la rage, la repliée, pour cette
poursuite des ruisseaux stériles - mes pas
où, du tressaillement vierge, des lèvres
d'ivoire, ne reste plus rien.

("voyage d'un bout à l'autre", p. 26)

La recherche au niveau du lexique et des images,
l'unité du texte, une syntaxe pour le moins anarchique - "où
dans l'égarement du vermeil essaim, seul paisible" - qui re-
donne au mot son plein pouvoir de suggestion, tout cela est
de l'ordre du poème et non de la prose. De fait, le poème
en prose de Guy Gervais est peut-être plus éloigné de la
prose que son poème en vers qui offre plus de suivi, de
progression dans les images, n'ayant pas la tentation ou
la hantise de verser dans la prose:

Je sais l'intransigeance des soirs
sans fin
et j'ai laissé l'automne tremper
mes yeux et la solitude
dévêtue couler entre les bourgeons

(...)

Maintenant que la patience de l'eau
s'est creusée
et que l'ombre descend sur mes lèvres
je sais l'oubli murmuré des matins

et le chant neuf à renouveler toujours
pour qu'au fond du visage
ne fleurisse pas un désert d'os.

("Silence", p. 18)

Après Le Froid et le fer, Guy Gervais publiera en 1958 Thermidor, composé de poèmes versifiés, et en 1965 Chant I-II, qui constitue un recueil de poèmes en prose avant d'inclure en 1969, dans une rétrospective de son oeuvre, intitulée Poésie I, une suite de poèmes en vers et en prose datés de l'été '60 au 12 février '63. Les poèmes en prose postérieurs à 1960 sont différents de ceux du "pain de givre": ils se présentent comme des blocs, sans tirets, sans blancs et exploitent davantage les signifiants et leurs effets sonores. L'importance accordée au mot plutôt qu'à la phrase fait de ces pièces une véritable bousculade de sons. "On a l'impression, écrit André Renaud, d'un concert électronique: éclaboussures de sonorités et, devant les yeux, se déroulant en une espèce d'ordre indiscipliné, des éclatements de couleurs¹⁰³":

Insoluble, rouge, fumante, elle vint vers l'ulme
fleurissant des nords, embrasser les aurores explosives
et calcinées, indomptables forêts draconiennes
aux gorges vibrantes des vitriols frigides et perpétuels,
et mourir avec un seul soupir d'âme fruitiers plus amer
au sang qu'une imaculée savanne, avec mort les uns sur
l'autre parfums cinéraires, corollaires, pollués autant,
grains.

("Signes 1", p. 51)

103. André Renaud, "Poésie I de Guy Gervais", Livres et auteurs québécois, 1969, p. 93.

La syntaxe paraît plus simple que celle du recueil de 1957; elle semble moins brisée, moins morcelée: "elle vint... embrasser... et mourir". Cependant, ce qui rend ces poèmes plus complexes, c'est la multiplication des épithètes et des compléments déterminatifs. On est alors en présence d'une poésie du nom, comme dans la deuxième partie du poème cité plus haut:

Levant inébranlablement l'iris par-dessus l'ankylose algueuse et nocturne l'Est fondit de milles (sic) traits les centuplés, les ors issibles, les serpents aux têtes d'ivoires, gueules ensablées, fondit arborescent aux fuites d'ions enivrants nidoreux par les crânes révilés qui se courbèrent immisciblement sous la brûlante, le torréfiant, les flambants silences invisibles insupportablement miscibles sous l'altéré saphyr, aux hymens rétroactifs, aux retraites ressuscitantes des étoiles os insubmersiblement.

("Signes 1", p. 51)

La transformation du poème en prose de Guy Gervais, entre 1957 et 1965, est-elle une indication de l'évolution de la poésie québécoise? Il est un peu tôt pour tirer de telles conclusions, mais il convient de signaler cet effort marqué pour faire sortir le poème en prose des cadres de la narration, de la description ou tout simplement de la représentation, pour l'amener progressivement à se créer un langage plus purement poétique, c'est-à-dire une langue nouvelle, éloignée de la réalité, orientée différemment, une langue où les mots, à la fois sons et valeurs, retrouvent leur liberté d'association et, d'emblée, leur pouvoir de création.

L'Homme et le jour (1957)

Si la poésie de Guy Gervais affiche volontiers une tendance à l'obscurité et à l'hermétisme, celle de Jean-Guy Pilon, au contraire, opte pour la clarté et la transparence. Alors que la première risque de rebuter le lecteur impatient, la seconde doit constamment se méfier des pièges du prosaïsme et d'une trop grande littéralité; bref, comme l'a bien vu Joseph Bonenfant, "la tentation qu'elle doit toujours surmonter est celle de la prose¹⁰⁴". Les poèmes en prose de L'Homme et le jour¹⁰⁵, paru à l'Hexagone en 1957, n'y échappent pas tout à fait.

La première partie du recueil ne contient que trois poèmes en prose sur un total de vingt et un poèmes. Il s'agit de "L'espoir qui triomphe", "L'homme à saluer" et "Les signes s'envolent". Bien qu'ils offrent l'apparence de poèmes en prose, grâce à leur division en strophes séparées par des blancs, ces textes sont plutôt descriptifs et racontent l'émergence de l'homme à partir des choses et d'un pays. Les principaux moments de cette naissance sont nettement identifiés dans "L'espoir qui triomphe" par la présence

104. Joseph Bonenfant, "Lumière et violence dans la poésie de Jean-Guy Pilon", Etudes françaises, vol. VI, no 1, février 1970, p. 89.

105. Jean-Guy Pilon, L'Homme et le jour, Montréal, Les Editions de l'Hexagone, 1957, 53 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

de mots-charnières, qui assurent la linéarité du texte: "Là-bas... Puis... Soudain... Dès lors... Si un jour" (p.33). La prose est rythmée et fort imagée mais, le plus souvent, la littéralité du langage et la volonté de faire passer un message en annulent la poéticité:

Si un jour vous vous égarez dans ces espaces méconnaissables et qu'au seuil du pays où les rochers s'entrechoquent dans l'obstination de la foudre, vous voyez apparaître une main qui s'élève, n'ayez plus peur, vous serez au pays des géants qui sont vos frères en plus grand.

("L'espoir qui triomphe", p. 33)

La deuxième partie du recueil, "Visages de la terre", est entièrement composée de poèmes en prose qui, malgré une certaine propension au discours, réussissent à préserver la tension nécessaire au poème. Le "Je" accentue le lyrisme de ces textes tout en installant le locuteur au cœur du poème, évitant ainsi l'omniprésence camouflée d'un narrateur hors-texte qui, sous le couvert d'une autorité que lui prête son absence, annonçait dans les poèmes en prose de la première partie la réalisation imminente de désirs transformés en vérités: "Tout à jamais recommença pour une création nourrie du jour à vivre" ("L'homme à saluer", p. 34) ou "Ce fut la fin de tous les espoirs et la renaissance d'un pays" ("Les signes s'envolent", p. 35). L'implication d'un "Je" qui parle dans "Visages de la terre", "dit vos noms" (p.45), épure les textes de leur caractère discursif, presque sentencieux. La relation entre l'homme et la terre que nouaient les proses précédentes semble ici mieux incarnée.

D'autre part, l'emploi du futur et du présent surdétermine le caractère lyrique et incantatoire de ces textes et réduit du même coup leur aspect narratif:

J'attendrai jusqu'à l'aube des pierres rassemblées l'émouvante chair de ta joie. Tu as recueilli l'huile et le blé avec la complicité attendrie de la fauvette pour tromper les présages du vent. (...)

Femme à la présence d'oiseau, je devine le jardin fermé sous ton refus sans mot (...)

Je garderai dans mes mains jusqu'à l'épuisement de toute lumière, la chaleur du pain et le globe pudique de ton visage de fruit mûr.

("Reconnaissance des bornes", p. 46)

Alors que dans la première partie, la prose n'arrivait pas à se démarquer de son aspect continu, Jean-Guy Pilon use volontiers ici de la répétition des mêmes formules syntaxiques pour tenter de rompre la linéarité du langage: ce sera la répétition de "Je souhaite" (p.45) dans "Visages de la terre", de la forme impersonnelle "Il te faut" (p.51) dans "Légende de la chair", ou encore la reprise anaphorique de l'apostrophe "Multiples visages" et de l'infinitif "De vous retrouver" dans "Le lien de la terre" (p.53). Ces répétitions rappellent la structure circulaire traditionnelle du poème en prose et permettent de limiter la coulée naturelle de la prose, de la resserrer, de lui donner une forme.

La poéticité des textes est accentuée par un langage métaphorique, une façon de dire qui renvoie à l'exigence des mots plutôt qu'au sens du message. Par exemple, la relation entre les deux complétives, "Je sais que tu m'as

devancé aux carrefours futurs et que ta robe est une voile sur ton corps de mouette" ("Reconnaissance des bornes", p. 46), ne peut s'expliquer par un rapport logique (de cause à effet ou de conséquence); il faut chercher ailleurs ce qui a motivé cette coordination d'images: dans la structure circulaire de la strophe et du texte par exemple, qui renvoie les images les unes aux autres. Ainsi l'expression "corps de mouette" répète l'image initiale "Femme à la présence d'oiseau" et la phrase "tu m'as devancé aux carrefours futurs", où se rapprochent des notions de temps et d'espace, renverse la volonté du début "J'attendrai jusqu'à l'aube". Souvent, dans les poèmes en prose de Filon, c'est la forme, caractérisée par l'anaphore, la répétition et les parallélismes, qui va éclairer l'ensemble des images du texte et en constituer un tout:

Marche obstinément dans le temps qui sépare le jour de ta pleine nuit, pour retrouver ton corps épuisé et les cris dispersés de la maison des bêtes.

Avance sans vouloir les questions et les réponses, pour reconnaître l'absence des hommes évadés quelque part dans leur misère.

N'arrête pas malgré le réverbère sous la neige, malgré les frontières de la fidélité, malgré la chaleur indispensable de ton lit.

C'est au-delà, plus loin encore, que tu comprendras le lacs des routes, que tu retrouveras ton propre visage, brillant malgré les refus, inaltérablement droit et confiant.

C'est au-delà que tu retrouveras l'équilibre des étoiles.

Seules.

("Retrouver les étoiles", p. 52)

On pourra sans doute reprocher à cette poésie un parti pris pour la clarté, une propension au discours, à la littéralité, même à l'occasion une certaine tendance au verbalisme. Mais on ne peut nier l'effort d'organisation que les textes réunis sous le titre de "Visages de la terre" déploient pour faire d'une prose un poème. Ces poèmes en prose n'arrivent sans doute pas toujours à se démarquer du message dont ils se font la parole, mais ils sont "poèmes" tout de même, grâce à leurs qualités d'ordre et de structure.

Avec Jean-Guy Pilon, se précise l'une des deux tendances du poème en prose: celle qui voit sa caractéristique essentielle dans une forme circulaire, imitant les rythmes et la structure du poème versifié; l'autre tendance cherchant plutôt cette condition dans le langage lui-même. Ces deux manières devraient en principe se retrouver dans tout poème en prose: il s'agit d'une question de degré, de dominante qui rejoint en fait une conception de la poésie. Plus on avancera dans le temps, plus la tendance organisatrice du poème en prose va céder le pas à sa tendance libératrice, où seul le langage confirme qu'une pièce de prose est bel et bien un poème. La période 1948-1959 constitue une sorte de transition dans cette évolution, compte tenu du nombre de poètes qui hésitent entre une forme de "poème en prose" et la prose.

Poèmes et chansons (1957); Trinôme (1957); Les Cris (1957)

Pour achever ce panorama des différentes formes qu'adopte le poème en prose au cours de la seule année 1957, on peut signaler les trois courtes proses qu'Ollivier Mercier-Gouin inclut dans la cinquième partie de son recueil Poèmes et chansons¹⁰⁶, préfacé par Jean Cocteau. Ces textes ont l'apparence de poèmes en prose par la disposition en courts alinéas séparés par des blancs, mais ils se déroulent comme des récits entrecoupés de descriptions. Il s'agit plutôt de croquis, de tableaux, où la prose est rendue nécessaire par la linéarité des choses décrites et la succession des actions qui composent la scène:

Le foyer électrique lance ses flammes de ve-
lours. La blonde étincelante sirote un por-
to-flip, pendant que le jeune homme "lappe
un café-crème". Par moment, elle remonte une
mèche rebelle de ses cheveux soigneusement
oxygénés puis, dispose sa tête sur un coussin
"simili-léopard".

En se penchant pour éteindre sa cigarette dans
le cendrier, elle tente, à travers le clair-
obscur de ses cils rapportés, de distinguer
sa victime (le mouvement qu'elle esquisse fait
gémir le divan de caoutchouc synthétique).
Sous le coup de l'émotion, les cils de la
blonde battent et décoiffent le jeune homme
aux cheveux souples.

A la radio, un baryton susurre: "Plaisir d'amour".

("Artifice", p. 55)

Sans être des poèmes en prose, ces courts récits
descriptifs montrent quelle liberté la prose offre aux poè-

106. Ollivier Mercier-Gouin, Poèmes et chansons, Montréal,
Editions Beauchemin, 1957, 62 p. Introduction et des-
sins inédits de Jean Cocteau. (Toutes les citations
tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

tes dans le choix des styles, des thèmes et des tons. Des accents nouveaux, comme ici l'artificiel, l'humour, "le modern style de type américain¹⁰⁷", se font sentir en poésie québécoise, grâce à la prose.

Dans Trinôme¹⁰⁸, Richard Pêrusse et Claude Mathieu accordent eux aussi une certaine place à la prose. Le texte "Jours d'abondance" de Richard Pêrusse, entre autres, est composé de quatorze courts passages en prose, numérotés de 1 à 14, qui constituent plutôt une suite de pensées, de notes poétiques dont on retiendra la densité et la concentration propres à l'image:

Peut-être que t'apparaîtra l'éblouissante clarté où baignaient tes premiers songes. La splendeur est un mot vain, -si elle n'est lumière, éclatement de verre, tapis persan, tentures de velours lourdes et noires.

("Jours d'abondance -2-", p. 13)

La prose encore une fois procure de multiples possibilités de tons. Les fragments de "Jours d'abondance" vont par exemple adopter tantôt le style des jeux:

Tourne tes mains dans le soleil, jusqu'à ce qu'elles rutilent. Etends ton corps sur la mollesse du sable -verre pilé.

("Jours d'abondance -1-", p. 13)

tantôt celui des méditations amoureuses:

107. Guy Champagne, "Poèmes et chansons, recueil de poésies de Ollivier Mercier-Gouin", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. III, p. 779.

108. Richard Pêrusse, Claude Mathieu et Jacques Brault, Trinôme, Montréal, Jean Molinet, 1957, 57 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Et si ton parfum colle à mes paumes qui
te mesurent, la chance ultime m'est donnée de
retrouver, pour les heures à venir, l'éblouis-
sante courbe de ta hanche; et à mon désir, de
te décliner sur les murs de ma chambre, par
carrés de nacre.

("Jours d'abondance -9-", p. 15)

Rien dans ces fragments toutefois ne signale une volonté manifeste de construction en poème: la prose s'y déploie en toute liberté, préférant au cadre du poème en prose la diversité de styles et de tons.

Par ailleurs Claude Mathieu, dans les deux longs textes, "La jungle" et "Ode à Carlo Coccioli", qui referment la section intitulée Odes et poèmes, opte pour le flot continu de la prose poétique, pour l'exercice de sa virtuosité langagière. Dans "Ode à Carlo Coccioli", il intercale çà et là des passages en vers, contribuant ainsi à la rencontre des formes, indice d'un prochain bouleversement des frontières entre les genres. Que la prose occupe une place aussi importante dans un recueil de poésie en est déjà un un signe.

La prose poétique envahit également le recueil de Pierre Châtillon qui, sous le pseudonyme de Pierre Mercure, fait paraître Les Cris¹⁰⁹, en 1957. Dans la première partie, "Cri I", prédomine un "Je" lyrique qui livre ses réflexions sur le monde dans une prose qui a peut-être des

109. Paul Mercure, [pseud. Pierre Châtillon], Les Cris, Montréal, Les Editions de l'Aube, 1957, 62 p. (A moins d'indications contraires, toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

"accents rimbaldiens"¹¹⁰, mais qui n'a rien à voir avec le poème en prose des Illuminations. Dans "Cri II", l'auteur effectue un retour au poème en faisant alterner le vers libre et le verset. Toutefois, ces poèmes ont souvent l'allure d'une prose déguisée que l'auteur aurait volontairement découpée en courts fragments, en allant fréquemment à la ligne: par exemple, la finale de "Vitrail":

Tandis que l'âme se désole aux vitraux
 éclaboussés de sang
 et qu'on a brûlé tout ce coeur dans la
 souffrance des encens, sur l'autel ridicule
 de l'impossible vie,
 dont l'âcre fumée de l'offrande, d'ailleurs
 traîne comme un sanglot solitaire sur la neige.

("Vitrail", p. 44)

Seul "Globe" constitue un véritable poème en prose. Les phrases nominales et infinitives donnent tout son poids à chacune des images, en les dépouillant de la linéarité de la prose ou de l'aspect discursif qui découle de phrases trop intimement liées. Par ailleurs, le retour de l'image initiale à la fin du texte révèle une structure circulaire. Poème concentré, dense, rempli de suggestions, où seule l'intervention du "Je" dépare le poétique de l'ensemble:

La nuit. Ecouter battre le coeur de la
 Terre. En lourdes pulsations. Comme un vieux
 quai de gare -spasmes profonds d'asphalte som-

110. André Berthiaume, "Les Cris de Pierre Châtillon", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. III, p. 253.

bre- où les wagons s'allongent tristes dans
l'espoir du voyage impossible vers Dieu.

De froides charpies de brouillard s'effi-
lochent, suspendues entre deux vies, dans un
vent tragique d'au-delà, j'en suis sûr. Se
demander... Ecouter battre l'angoisse de son
cœur.

("Globe", p. 31)

Si Pierre Châtillon fournit ainsi la preuve qu'il
est capable de construire d'authentiques poèmes, c'est en
revanche sa prose qui offre le plus d'intensité lyrique,
c'est là où le poète est le mieux inspiré, où sa révolte at-
teint les accents les plus tragiques. La disposition en
versets et en vers libres a chez lui un côté faux, artifi-
ciel, qui rompt la tension poétique. Il n'est donc pas éton-
nant que dans la troisième partie du recueil, Châtillon re-
vienne à la prose poétique.

* * *

1957 a véritablement sonné un nouveau départ pour
la poésie québécoise. Cette découverte que la prose peut
prétendre à la poésie tout comme le vers ou le verset ne
cessera d'alerter les auteurs et les poussera à s'interro-
ger sur l'essence et la spécificité du langage poétique.
Chaque année dorénavant, au moins cinq ou six recueils se-
ront écrits entièrement ou en partie en prose. Après 1960,
cette tendance se maintiendra et se généralisera à tel point
que des concepts heuristiques comme le vers, le poème en
prose, le vers libre, la prose poétique, -combien ras-
surants pour la critique!- ne seront plus pertinents dans la

description des oeuvres individuelles et seront progressivement remplacés par la notion de "texte". Il est remarquable en effet que plus on avance dans la "modernité", plus les poètes s'éloignent des canons du vers, du vers libre et même du poème en prose. Comme si la poésie ne se reconnaissait plus dans une forme extérieure, mais bien plutôt dans une certaine façon de traiter le langage.

C. 1958: Elaine Audet. Gilbert Choquette.
Jean-René Major. Guy Lafond.

En 1958, on continue de pressentir les signes de cette évolution dans la poésie en prose de Gilbert Choquette, de Jean-René Major et de Guy Lafond. Toutefois, la recherche d'un langage nouveau en exploitant le pouvoir des mots ne se retrouve pas chez tous les poètes. Le poème en prose, construit comme un objet fermé et conçu comme l'expression des sentiments intérieurs, a toujours ses adeptes.

Soleil noir (1958)

Les sept poèmes en prose du recueil Soleil noir d'Elaine Audet, par exemple, laissent l'impression d'une poésie d'un autre âge: tout rapproche ces proses de celles de Marthe des Serres et de Louis-Joseph Doucet, tant leur composition circulaire, où l'auteure use volontiers de l'anaphore et de la répétition, que le lyrisme de l'expression, où s'expriment des états d'âme. La thématique divulgue des sentiments cachés et des douleurs trop long-

temps refoulées. La mièvrerie des images ne le cède qu'à la lourdeur des clichés. A cause de l'importance accordée à la portée du message (la mise à nu d'un coeur déchiré), la structure des textes passe au second plan de même que les mots, qui sont vite oubliés sous le poids des signifiés. Aussi ces proses restent-elles "proses" justement, malgré leur style imagé:

Mon cri reste nu, sans écho. Ma douleur
muri, cuivrée de souvenirs. Ton silence rompt
la canne blanche dont tu m'as fait cadeau. Pour
la première fois mes yeux s'étioient sous la
soleil (...)

(...) Je rends au vide mon coeur débordant.
(...) Je m'étends dans ma prison, entre ces quatre
murs couleur de tes yeux et la nuit me donne un
baiser que je sais éternel. Tu n'existes plus. 111

Seul le texte intitulé "Pare-boue" manifeste une volonté d'organisation en poème ou, à tout le moins, un désir de resserrer la prose, de lui donner une forme. Mais, encore une fois, la clarté du message vient annuler cet effort, perçu dans la structure anaphorique qui, tout compte fait, sert plutôt à accentuer l'intensité des sentiments évoqués:

J'ai mal. Mal de te regarder, de t'écouter,
de t'aimer dans l'humanité. Je voudrais arrêter
la terre de tourner pour te fixer au sommet et
dire aux hommes: voilà la vie, voilà l'amour. (...)

J'ai mal. Mal d'égaliser le sol sous tes
pieds, de faire jaillir à leurs visages l'éclat
de la pureté. (...)

111. Elaine Audet, "Pile", dans Soleil noir, poèmes, Paris, Debrasse-Poésie, 1958, p. 17. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

J'ai mal. Mal de te sentir si près que ton souffle étouffe mon cri. Je veux t'aimer tant et tant qu'il n'y aura plus de place pour la mort. (...)

J'ai mal de ne pouvoir t'offrir un monde découpé à l'image de ton amour pour l'Homme.

("Pare-boue", p. 34)

Bien qu'il ne s'agisse pas là d'un poème en prose, puisqu'il n'en a ni la densité, ni la gratuité, ce texte rend peut-être compte d'une conception du poème en prose et, par surcroît, de la poésie, par son rythme, son ton et surtout sa thématique. A ce titre, on doit sans doute en parler comme d'un état du poème en prose formel et prendre bien soin de le resituer dans la lignée à laquelle il appartient. Il suffit de relire le dernier texte en prose du recueil pour s'apercevoir à quel point le poème en prose d'Elaine Audet rejoint, par-delà les époques, celui d'Hélène Charbonneau et de Louis-Joseph Doucet:

Elle est belle la route, mais longue et aride, sans amour.

Je suis venue à l'espoir par tes yeux.
Comme un nouveau-né je marche sur des paumes
tremblantes. (...) Tu es là et mon cri moule
la silhouette d'un port sans frontières. (...)
Le vent balaye les larmes et dans nos gouffres
s'engouffre un même souffle. Je fais un pas
et l'univers tressaille. (...) Je sais où je
vais et j'y vais avec toute la pesanteur de
mes chaînes.

Elle est belle la route, mais longue et aride, sans amour.

("Elle est belle...", p.56)

Le message est clair, le poème oublié.

Au loin l'espoir (1958)

Si le lyrisme de la poésie d'Elaine Audet a un je ne sais quoi de désuet et de dépassé, celui de Gilbert Choquette dans Au loin l'espoir¹¹² annonce une réflexion plus intérieure, plus personnelle. La deuxième partie du recueil, intitulée "Poèmes en prose", marque une intention claire d'isoler ces sept proses des poèmes en vers, de leur donner une place privilégiée et d'en faire des poèmes. Mais alors que les quatre premiers textes sont assez courts pour répondre aux exigences du genre, les trois suivants sont plutôt écrits dans une prose poétique qui accorde une plus grande place à la réflexion et au discours qu'au poème.

Ce qui fait la spécificité du poème en prose, c'est, par-delà une organisation thématique, une constante formelle qui structure la syntaxe de l'ensemble. Le second texte, par exemple, est un bon modèle d'unité syntaxique et formelle. Divisé en deux strophes d'égale longueur, le poème est composé d'infinitifs qui confèrent un rythme accéléré au texte. Le parallélisme et la symétrie des images d'un aligné à l'autre permettent d'en constituer un tout:

Se traîner le long de la vie, sans cible sans
fusil sans animosité sans vie. Du bout du pied
pousser devant soi les jours et les semaines en
les touchant à peine, même quand il fait très
beau. Eviter les maladies les plus sauvages,
les serpents...

112. Gilbert Choquette, Au loin l'espoir, Montréal, L'Auteur, 1958, 51 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Et puis d'autres fois marcher fébrilement inquiètement par les rues des villes incohérentes en interrogeant le carré de ciel qui dépasse! Errer sur les grèves aux grandes marées, en foulant avec enivrement les galets et les herbes. S'arrêter longuement devant une fourmi qui transporte des montagnes... Et brusquement, sans savoir pourquoi, s'en aller tout droit vers la mer profonde, les yeux au large.

("Se traîner le long de la vie...", p. 40)

Dans le troisième texte, c'est le "Je" qui servira de constante formelle, rassemblant des images en apparence autonomes et disparates. L'autonomie relative des phrases empêche le poème de verser dans la linéarité de la prose. Par ses déplacements et ses mouvements, le "Je" n'est pas sans rappeler celui de "Yeux fixes":

Je suis le prince étonnant de la velléité, la marque dans le sable et le sable sous la mer. A la pluie j'écris passionnément des choses qui s'en vont. Grand voyageur, j'explore des grottes nocturnes où je danse seul avec mon ombre et ma gloire énigmatique. Gagnant le centre de la terre je me fais le prospecteur de songes élémentaires. Devenu voleur de feu je gravis tout à coup d'incroyables pics et dans un éclair je vois le monde... Mais l'humain crie vengeance, et chaque fois je meurs d'un rêve dépassé. L'encre coule alors de mes yeux étonnés et le ruisseau s'en perd parmi les fleurs.

("Je suis le prince...", p. 41.)

Les trois derniers textes dépassent par leur dimension les limites strictes du poème en prose. Ils constituent plutôt de beaux morceaux de prose lyrique, soignée et imagée, que Gilbert Choquette exploitera plus tard dans ses romans. Il est révélateur toutefois que ces pièces figurent dans une section réservée aux "poèmes en prose", aisément

confondus avec la prose poétique, où la répétition confère un rythme à la prose et accentue le lyrisme, sans pour autant construire un poème:

(...) Et cette question mille et mille fois posée qui fait le bruissement des feuilles de la forêt demeure mille et mille fois sans réponse. Peu à peu l'âme des feuilles disparaît avec leur conviction, avec leur voix qui se fait plus inattentive, plus évasive, comme un entonnoir qui n'entonne plus ses chants, comme un entonnoir qui pleure, ainsi qu'il arrive.

("Les grands vents sont morts... ", p. 43)

Les Archipels signalés (1958)

Jean-René Major exploite lui aussi les vertus de la prose d'art et arrive parfois à composer d'authentiques poèmes en prose dans Les Archipels signalés¹¹³. L'imaginaire de Major est plus riche que celui de Choquette. Ses images sont plus développées. L'univers des Archipels signalés est une belle métaphore, où la mer sert de toile de fond à une soif de liberté, à un départ constamment reculé et à l'angoisse rattachée à la perspective d'une absence et d'une mort prochaine.

L'ouvrage est divisé en cinq parties de longueur variable. La première est composée de six poèmes en prose, que seules leur brièveté et leur structure cyclique éloignent de la prose poétique. Leur propension à la description

113. Jean-René Major, Les Archipels signalés, dans Toundras, Chronique d'une errance, Paris, Pierre Belfond, 1971, p. 41-69. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

et à la narration renvoie d'ailleurs au style de la chronique:

Au premier matin, j'ai vu les grands oiseaux d'angoisse virer au large de mes îles taciturnes. C'était le dernier refuge. Et la dernière terre. Aucun signe, désormais, ne s'inventera plus sur les grèves de l'attente où le sable raconte interminablement une étonnante histoire d'agonie. Dans cette baie de neige, qui tremble au sommet de l'appel, j'attends que la nuit revienne. Les phares alors prendront position à l'angle d'alerte. Pour signaler l'approche des goules nocturnes qui tenteront de descendre sur la côte dans la confusion des gestes désappris et dans l'horreur retrouvée. Il n'aurait pas fallu que l'on sache toutes ces choses, mais il y eut dans le matin le vol plané des grands oiseaux d'angoisse.

("Au premier matin...", p. 48)

La seconde, intitulée "Lente ma caravelle", est constituée d'un seul poème en prose caractérisé cette fois par la reprise de la variante d'un refrain entre chaque strophe. Ce procédé rompt la continuité de la prose, rythme le texte et le structure d'une manière cyclique:

Lente, ma caravelle.

Le feu sur la plaine de l'été n'allumait plus que la colère des arbres calcinés. Et les hommes, qui s'agitaient dans le port, croyaient qu'on éloigne avec un peu de bruit ce qui fait plus lourde l'attente de la mort.

Troublante, ma caravelle.

À chaque époque de haine, tu reviendras mouiller dans le bassin de mes yeux obstinés pour réclamer la femme que nous t'aurons désignée.

Ardente, ma caravelle.

(...)

("Lente ma caravelle...", p. 53)

La forme du poème n'est plus aussi manifeste dans les deux autres parties du recueil, "Le soleil enfiévrerait les blessures de la terre" et "Claies lunaires fragments

d'une "pré-histoire", où le déroulement narratif empêche la prose de se constituer en poèmes, même si de fréquents retours à la ligne laissent apparaître une volonté d'organisation formelle. Ces textes tiennent plutôt de la chronique et de la méditation lyrique, comme ceux du Sommeil et la neige de Claude Haeflery.

Dans la dernière partie, "Neige sur la forêt marine", Jean-René Major renoue avec le poème en prose grâce à la reprise d'un refrain entre les différents alinéas et ce, malgré une certaine propension au discours et au récit:

Jamais je n'oublierai la neige sur la forêt marine. Rôdeur enchanté parmi les frondaisons d'hiver, j'avais silencieusement dans ma vertu d'errance. Ainsi le voulaient d'anciennes prescriptions: la neige étant depuis toujours le signe mystique de ma race.

J'allais à pas de froid, j'allais à pas de gel.

L'heure du retour me laissa insensible sous la faux des grands arbres. Là-bas, derrière moi, très loin derrière moi, dans le village-tiède, mon frère, bientôt, chercherait à briser le grand pan de lumière où tremblait la tempête. J'avais voulu ce qui arrivait. Dorénavant, aucun visage, dessiné sur l'ardoise de notre enfance ne serait exactement le mien.

J'allais à pas de solitude consentie, j'allais à pas de désirs abolis.

("Neige sur la forêt marine", p. 67)

Si la manière d'interrompre la coulée de la prose poétique, de même que la disposition en strophes, s'apparentent effectivement à la technique du poème en prose, la longueur de ce texte gêne l'intensité propre au poème et la succession des actions tend à le rapprocher du récit poéti-

que. Décidément, la brièveté apparaît de plus en plus comme la condition vitale du poème en prose, car plus la prose s'étend, plus elle penche vers le discours ou le récit.

J'ai choisi la mort (1958)

Cette condition échappe aussi au recueil de Guy Lafond, intitulé J'ai choisi la mort¹¹⁴. Adoptant tantôt la forme du verset, tantôt celle du poème en prose, les textes racontent, à l'instar de ceux de Choquette et de Major, le parcours d'une conscience à la découverte de la liberté. Ce cheminement, où s'affirme d'emblée, par le titre et le poème-préface, le choix de la mort, s'effectue en trois phases, celles d'"Icare", de la "Femme" et de la "Mer", autant d'étapes vers l'apothéose finale décrite dans "L'archange". Le recueil constitue donc un récit en soi, une unité, un tout, et doit être lu ainsi. Il se rapproche par là du Chant de la montée de Rina Lasnier et de Yeux fixes de Roland Giguère, en réunissant, d'une part, une forme incantatoire et un souffle ample empruntés au verset biblique, et, d'autre part, l'expression à la fois délirante et passionnée d'un "Je" en quête d'identité et d'équilibre.

Comme dans Le Chant de la montée, les textes sont d'une certaine longueur et divisés en plusieurs fragments qui ont tantôt la dimension de vers libres ou de courts ver-

114. Guy Lafond, J'ai choisi la mort, Montréal, Editions d'Essai, 1958, [s.p.]. (Comme ce recueil n'est pas paginé, nous référons au titre de la section et au numéro du texte cité).

sets, tantôt celle d'un paragraphe. La disposition strophique, le ton litanique, le point de vue narratif du locuteur et le contenu mythologique conviennent mieux au verset qu'au poème en prose. Certains textes semblent d'ailleurs issus d'une inspiration biblique malgré leur contenu mystique, et se rapprochent du psaume et du chant lyrique. C'est le cas de "La Femme", long poème d'amour qui emprunte aux procédés du style biblique: l'anaphore, la majuscule, les nombreuses formes itératives, l'apposition, jusqu'à la présence d'un argument en italiques au début du texte:

"Le Geste commence au premier frémissement!"

Il s'empare du sang, enfièvre les articulations, dé-
liant les appels du cri cosmique vers l'entrelacement
et l'effusion;

il incendie la chair où la Terre, depuis les siècles
à jamais, respire la Lumière pour la chaleur de ce
Baiser qui surgit aux lèvres en pleine brisure du
Mot!

J'accours, forme frémissante, frele écume, rive
parmi les hordes d'élan, vers le sang d'un si
pur offertoire! Rose! éclos si mûre qu'à mes vœux
en ta chair le désir nu déborde.

("La Femme", texte I.)

Le texte "La Mer" s'apparente lui aussi au verset; il préfère la longueur du chant lyrique à la densité d'un poème en prose. Le ton lyrique de la prose de Guy Lafond, surdéterminé par les nombreuses exclamations et répétitions, accentue l'incantation propre au verset:

Mer! je me baigne entre la goutte et le flot!
Je m'accorde aux enchaînements amorphes et aux
paradoxes hirsutes!

Prométhée enfin! ... Aux enfers! ...

(...)

Sein flasque! Multicolore aspiration! Mesure pleine! Lourdeur infinie! Havre de mort! O mère ballottante!

Je tends ma solitude entre tous les ports d'attache! Et les continents à droite, à gauche, resserrent la toile!

("La Mer", I.)

L'inspiration religieuse qui, au cours de la période précédente, avait privilégié le verset comme mode d'expression, ne survit plus ici que dans certains procédés.

Plusieurs passages de la poésie de Guy Lafond rappellent, au contraire, la prose et la thématique de Yeux fixes. Certaines techniques servent, comme dans le texte de Giguère, à unifier l'ensemble et à resserrer la prose: échos des mêmes formules d'un verset à l'autre, reprise d'une même strophe, répétition des mêmes gestes, dissolution, mouvement, vide, enfoncement. Comme dans Yeux fixes, le "Je" devient toute matière et toute substance, surtout liquide. Décomposé, il tente désespérément de refaire son unité:

Je suis quantité! En moi se glacent les qualités!
(...) Je suis l'incompressible, et l'addition est toujours réglée! Je suis l'immobile mouvement de ma vacuité!

Je suis fluidité! J'envahis tous les replis et engouffre tous les temps! (...)

Mes dieux sont amorphes et j'ai besoin d'une poitrine où retrouver un coeur!

Un coeur, un seul, et j'en ferai le coeur de chacune de mes gouttes, et la mer deviendra le bien infini de tes larmes juxtaposées.

Un coeur, un seul, et je le ballotterai dans mon ventre entre la boue et la pierre; (...)

Ce coeur! Il sera ma violence et ma rage, mon insouciance et ma fermeté, mon calme, mon inquiétude, ma chute et ma résurrection!

J'ai faim, infiniment faim d'un coeur à mes entrailles!

("La Mer", II)

Le "Je" cherche à se définir, à reculer ses limites, à réduire ses tensions. Il poursuit ainsi sa quête d'unité dans de nombreux versets qui ont toutes les apparences d'une prose, découpée en strophes isolées par des blancs:

Mais moi, je fends la vie à grands coups de tonnerre. Je dilate l'orgueil aux confins des rives. J'explose l'atome par l'étincelle que j'enfouis dans le crâne.

(...)

Je perce les pôles, les ayant glacés, et je pénètre jusqu'au centre d'où mon feu construit les paradis des nouveaux silences.

(...) Je vis et je meurs de soubresauts vertigineux, enlaçant dans un même bond la mer et la terre, le désir et l'idée, la glace et le feu.

("La Mer", III)

Cette fusion des contraires ne se réalisera vraiment que dans la mort, comme le proclame le dernier texte du recueil, "L'Archange", qui renoue avec le ton et le style bibliques des deux premiers poèmes:

O Mort! Voilà la victoire. La Présence à jamais infranchissable et toujours franchie de ce qui est et n'est pas Cela qui est et n'est pas: la Présence qui n'effleure pas les lèvres, mais gît dans le coeur inondant les gestes du même

or de sa charité. Elle est ce don de la fin
qui est le commencement, cette naissance de
la Mort: l'éternelle Présence!

("L'Archange")

La quête du "Je" de J'ai choisi la mort est plus mystique que celle de Yeux fixes, mais elle n'en constitue pas moins une authentique expérience poétique, en ce sens qu'elle résout les contradictions de l'être tout en les maintenant. Forme hybride, où alternent le vers libre, le verset et la prose lyrique, les poèmes de Guy Lafond n'ont certes pas la densité et la concentration propres au poème en prose. Néanmoins, par ses moyens d'expression, ce recueil est à situer dans la lignée des grands poèmes lyriques comme "Les Grandes orgues" de Moïsette Olier et Le Chant de la montée de Rina Lasnier; par la quête du "Je" qui s'y manifeste, il est à rapprocher des proses de Marcel Dugas et de Giguère. Qu'on ait décerné à ce recueil le "Prix de la Jeune poésie" en 1958 signale, toutes proportions gardées, qu'on accepte dorénavant beaucoup mieux que la poésie ne se limite plus au vers et qu'elle puisse se concevoir aussi bien comme une certaine manière d'exprimer le monde. La poésie est perçue de plus en plus comme une recherche existentielle et une aventure d'ordre métaphysique, d'où la liberté du poète dans le choix des moyens d'expression et son penchant naturel pour la prose qui convient mieux à la réflexion et au questionnement. En font foi des textes aussi différents que Yeux fixes, Boréal, Le Sommeil et la neige, Les Archipels signalés, J'ai choisi la mort, où l'on

a pourtant l'impression d'assister au même récit d'une conscience en marche, cherchant son équilibre dans un monde angoissant. C'est sans doute l'un des signes de la modernité.

D. 1959: Jean-Paul Martino. Gilles Hénault

A la fin des années cinquante, la prose s'est bel et bien taillé une place de choix dans la poésie québécoise. Elle se retrouve tout autant mêlée à des poèmes en vers dans Poèmes de l'Amérique étrangère¹¹⁵ de Michel Van Schendel que dans des poèmes dramatiques comme Songe de la fiancée détruite¹¹⁶ de Michèle Lalonde. Le poème en prose surgit parfois, authentique, parmi les essais poétiques et les réflexions de Guy Arseneault dans L'eau, la montagne, le loup¹¹⁷, les versets d'Auguste Panneton dans Au fil de

115. Michel Van Schendel, Poèmes de l'Amérique étrangère, Montréal, L'Hexagone, 1958, 48 p. Voir les fragments en prose numérotés 4 et 5 du poème intitulé "Froid", p. 42-43.

116. Michèle Lalonde, Poème polyphonique. Songe de la fiancée détruite, Montréal, Editions d'Orphée, 1958, 49 p. Récitatif à plusieurs voix, où alternent des vers et une prose lyrique d'une grande solennité. Narration poétique, où l'aspect théâtral est non négligeable. Texte participant à la fois de la poésie, du roman et du théâtre, confirmant l'éclatement des frontières entre les genres.

117. Guy Arseneault, L'eau, la montagne et le loup, essais poétiques, Montréal, Editions Goglin, 1959, [s.p.]. Les vers ici alternent avec une prose réflexive, où la pensée prend le plus souvent le dessus sur la volonté poétique, l'essai sur le poème.

l'eau¹¹⁸, les poèmes rectangulaires de Guy Robert dans Broussailles givrées¹¹⁹ -où l'aspect pictural du texte acquiert plus d'importance que les mots eux-mêmes-, et enfin parmi les contes et les allégories de Gilles Vigneault dans Etraves¹²⁰. Le poème en prose tend de plus en plus à pulvériser les frontières entre les genres, en questionnant sans cesse les limites de la prose et de la poésie.

118. Auguste Panneton, Au fil de l'eau, Trois-Rivières, Editions du Bien public, 1959, 70 p. "Visages de l'eau", le dernier texte de ce livre, composé surtout de vers et de fables écrites en prose poétique, peut sembler adopter la forme d'un poème en prose. Cependant, il est plutôt construit, à la manière de "Matins" et de "Soirs" de Marcel Dugas, de versets plus ou moins semblables: répétition anaphorique du mot "eau", suivi d'une épithète ou d'un complément du nom, qui a sous sa dépendance une relative. La présence entre chaque verset d'un vers libre supporte d'ailleurs la thèse du verset:

Eau de la source cristalline, sève exubérante
du rocher, qui sur un lacis de mousse, sans
trêve emplit sa coupe à l'ombre d'un sapin.

Eau de douleur qui perle aux cils éplorés.

(p. 67)

119. Guy Robert, Broussailles givrées, Montréal, Editions Goglin, 1959, 71 p. Disposés effectivement en rectangles, les textes de la deuxième partie du recueil sont écrits dans une prose continue, où le suivi et le déroulement narratif contredisent les conditions essentielles au poème en prose. La nouveauté de cette forme qui assimile différents arts, comme la peinture et la musique, annonce les profonds bouleversements qui attendent la poésie québécoise au cours des années soixante et soixante-dix. Un virage est amorcé.
120. Gilles Vigneault, Etraves, Québec, Editions de l'Arc, 1959, 171 p. Plusieurs textes en prose de ce recueil adoptent la disposition strophique du poème mais, malgré leur haut degré de poéticité, les talents de conteur du célèbre chansonnier les font le plus souvent verser dans le récit ("Natashquan", p. 26-28), le conte ("Dans le bureau", p. 34-35) ou l'allégorie "Nais-

Objets de la nuit (1959)

D'inspiration surréaliste, Objets de la nuit de Jean-Paul Martino constitue un bon modèle de cette tendance anarchique, commencée avec Yeux fixes en 1951. Jean Fisette fait d'ailleurs le même rapprochement:

Objets de la nuit reprend, à huit ans de distance, et pousse à son extrême limite, l'expérience ini-

sance" et "Intérieur" (p. 145 et 163). Seul le poème-préface, qui n'est pas sans rappeler "Le Vaisseau d'or" de Nelligan, arrive à la concentration et à la densité propres au poème en prose:

Fraîche et trop vive nymphe au geste
maritime, au coeur des temps permis, je
ne veux pas rêver, même un instant de ce
navire, au devant duquel vont tes seins
ouvrant la mer étrange, tes cheveux emme-
lés aux agrès souverains, O figure de proue!
O parfaitement née de l'étrave écumeuse,
par toutes les bordées de mon Vaisseau-
fantôme, et par tous les naufrages oubliés
de l'Enfance je porterai la Tête d'or au
bout des mers. Par toutes les marées, par
toutes les tempêtes, depuis les années de
ce monde jusqu'aux lointains rivages des
jours qui viennent, je louerai sans escale,
ton corps mélodieux.

(p. 7)

121. Jean-Paul Martino, Objets de la nuit, Montréal, Editions Quartz, 1959, (s.p.). (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition). A la fin des années cinquante, les Editions Quartz s'inscrivent au coeur de la modernité poétique québécoise, en faisant paraître coup sur coup quatre recueils qui inaugurent des formes individuelles et originales. Outre Objets de la nuit, elles publient en 1959, Les Affres du zeste de Diane Pelletier-Spiecker, La Duègne accroupie de Michèle Drouin et Les Poèmes de la sommeillante de Kline Sainte-Marie. Même si ces recueils gardent du vers une certaine disposition de la phrase, et que partant, ils n'ont que très peu de rapports avec le poème en prose, ils méritent d'être signalés pour leur apport dans la recherche d'une nouvelle langue poétique. La réédition, entre autres de La Duègne accroupie en 1978, par Les Herbes rouges, atteste, toutes proportions gardées, ses rapports avec la modernité.

tiatique qui avait été amorcée dans Yeux fixes de Roland Giguère.¹²²

Ce recueil constitue, en effet, une sorte de récit poétique aux formes éclatées: plus précisément, les textes qui le composent sont à la frontière du récit et du poème en prose, empruntant au premier son point de vue narratif et au second, son espace et son fonctionnement sémantique. Par touches successives, se déroule le tableau d'une vie intérieure bouleversée, où des pans de réel s'insinuent dans des couches d'imaginaire:

J'étais enfant sans univers avec sur la roue
fignolante, un chien au cerveau austère
dans l'horloge assujetti.

Une nuit sur la pulpe douce, reposant calme,
docile au flot; je connus le corps d'O-
phélie. Ses cheveux s'enchevêtrèrent dans
les aulnes; moi enfant je voulus la rete-
nir. Alors jaillit à vif et pur le pol-
len... elle devait poursuivre. Je dénouai
l'or des branches, avec douceur je laissai
filer le sommeil vert.

(...)

J'étais enfant; mais droit d'ongle d'espace, je
séparais les émotions. Mes yeux chargés de
lourdes chaînes devenaient le sentier perdu
du feu central. Mon pied se métamorphosait
se couvrant de coquillages. Ma tête s'ani-
mait moisie de trésor. Les prétextes croulaient!

J'étais enfant! J'étais mal.

Plus loin, passant à une dimension collective,
Jean-Paul Martino, dans une prose plus continue et plus dis-
cursive, use volontiers de l'humour et de l'ironie, pour ex-

122. Jean Fisette, "Objets de la nuit de Jean-Paul Martino",
dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec,
t.III, p. 689.

primer sa révolte religieuse et sa critique de l'Eglise:

Le coq chrétien, sa symbolique... une imposture.
Le coq étant la contrefaçon des homoplats dans
la mythologie nordique.

Les homoplats, ou messagers du mal, étaient comme
il se doit des êtres translucides et plats. Ils
hantaient les salons, les parcs, les ruelles, les
caves; enfin les endroits stratégiques mais non
élus. Surveillant un individu, au moment propice,
ils se collaient à lui, l'imprégnant du mal, l'en-
voûtant.

ou pour rappeler, en des termes très sévères, marqués par
une certaine dérision, l'histoire du Québec:

L'accident avait besoin d'or. La crise économi-
que ne se réglerait que par une messe jaune et
blanche. Alors on a creusé des canaux à partir
du Texas jusqu'à la racine des églises et les
prophètes sont sortis en délire: "La race vous
dicte, la race vous ordonne de retourner à la
terre. La race se corrompt dans les villes!
Or, un pays vierge vous est offert, nous est
donné. Oui, le temps est venu de retrouver
cette dignité première, "Le retour à la terre".
Le pays est riche en bois et fertile à toutes
cultures. Que Dieu vous garde! Que Dieu vous
éclaire! Que Dieu vous guide!

A Québec, les commissures retroussées, on
se tapait sur une panse réduite; au Texas, on
construisait déjà des villages sur la carte; les
prophètes descendaient la race aux enfers, l'éle-
vaient en la mélangeant à l'huile noire, à l'eau
grise et à l'or, afin de l'offrir parfaitement
assaisonnée à la table des dieux gras.

Cette révolte n'est pas sans évoquer, à son tour,
celle du Vierge incendié: elle exprime la même volonté de
rupture avec la tradition et ses institutions. Le rappro-
chement permet de mesurer la distance parcourue par la poé-
sie québécoise depuis 1948 et de jeter un regard nouveau
sur l'évolution qu'a connue, en particulier, la poésie en
prose au cours de cette décennie.

* * *

On se rend compte que le poème en prose qui, même dans Le Vierge incendié, conservait une forme de poème, s'oriente graduellement vers une prose plus libre, qui adopte des tons nouveaux, de la réflexion à la révolte, de la méditation à la confiance, en passant par l'ironie, l'humour et la bizarrerie. Les procédés de composition poétiques chers au poème en prose "artistique", tels le retour de l'image initiale à la fin, la répétition, les parallélismes, les symétries, les reprises, ne sont pas complètement abandonnés, mais ils s'inscrivent dans des textes plus longs, au cœur même du langage de la prose: ils ne servent plus à construire une forme, mais à composer un monde, où le langage est le seul garant de la poéticité du texte. Du Vierge incendié à Objets de la nuit, s'est effectuée une sorte d'osmose entre la prose et la poésie, bouleversant leurs cadres, les abolissant sous l'impulsion d'un langage poétique nouveau.

La période 1948-1959 montre nettement les deux tendances du poème en prose, selon qu'il s'oriente vers le poème ou vers la prose. Entre 1948 et 1955, une certaine forme organisatrice de la prose en poème domine encore dans la plupart des recueils; à partir de 1956, on constate un net envahissement de la prose dans les recueils qui n'adoptent pas la forme versifiée.

Jusqu'en 1955, la tendance formelle du poème en prose se vérifie dans les recueils de Jean-Pierre Bonneville, Serge Deyglun, Gabriel Charpentier et le Claude Fournier

des Armes à faim. Si les textes du Banquet nocturne et de Né en trompette n'échappent pas aux pièges du prosaïsme et de la banalité, les poèmes en prose de Fournier et de Charpentier, grâce à leur brièveté, leur densité et surtout, à un fonctionnement sémantique non référentiel, parviennent mieux à faire oublier leur statut de "prose". Le poème en prose formel est un genre difficile qui ne souffre aucun regard du côté de la prose, du discours ou de la réflexion, et ne réussit qu'aux poètes authentiques.

A partir de 1956, le poème en prose se libère d'une conception rigide et formelle, pour adopter le souffle plus libre de la prose, genre qui se prête peut-être davantage à la réflexion sur soi et sur le monde qu'entreprennent maints poètes. Yeux fixes de Roland Giguère, paru en 1951, avait préparé ce déferlement de la prose, en introduisant une sorte d'introspection et une rage d'expression qui deviendront bientôt des marques de la poésie. Des oeuvres comme Le Ciel fermé, Le Sommeil et la neige, Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants, Boréal et Les Archipels signalés témoignent, à leur façon, de l'élargissement que connaît la notion de poème en prose, comme lieu d'une méditation et d'un questionnement. Le poème en prose ne maintient des apparences de "poème" que chez Elaine Audet dans une poésie sentimentaliste d'un autre âge, chez Gilbert Choquette et chez Jean-Guy Pilon dans une poésie plus originale, lyrique mais parfois trop claire, trop limpide, et en-

fin chez Guy Lafond dans une poésie mystique, volontiers incantatoire, qui hésite entre le verset et la prose.

Les cadres stricts du poème en prose sont donc brisés sous l'impulsion de la prose. Sans doute la remise en question des genres et des formes littéraires, à laquelle n'a pas échappé le poème en prose, est-elle en partie due à l'influence du surréalisme qui, depuis Les Sables du rêve et Le Vierge incendié jusqu'aux Objets de la nuit, n'a pas cessé de se faire sentir, à des degrés divers, en poésie québécoise.

Le poème en prose manifestera enfin, en 1959, ses nouvelles possibilités dans un recueil qui, par son inspiration surréaliste et ses moyens d'expression, clot bien cette période de transition en poésie québécoise. Le titre de Voyage au pays de mémoire évoque à lui seul l'expérience cathartique de maints poètes prosateurs au cours de cette décennie: de Lapointe à Giguère, en passant par Fournier, Haeffely, Préfontaine, Major, Châtillon et Lafond. Il n'est pas sans intérêt de rappeler ici que Gilles Hénault fut l'un des premiers, en 1943 puis en 1946, dans Allégories et Théâtre en plein air, à écrire des poèmes en prose d'un genre nouveau, qui empruntaient volontiers leurs moyens au récit, à l'allégorie et à la méditation, et tendaient déjà beaucoup plus vers la prose que vers le poème. Aussi le poète de Signaux pour les voyants se trouve-t-il tout désigné pour refermer cette période riche en tentatives diverses: il assure la transition avec la décennie suivante.

Voyage au pays de mémoire (1959)

Le recueil que Gilles Hénault fait d'abord paraître aux Editions Erta prend la forme d'un livre d'art dont les poèmes sont accompagnés de "six eaux-fortes originales de Marcelle Ferron¹²³". A l'instar des principales oeuvres poétiques en prose qui jalonnent les années cinquante, les neuf textes de Voyage au pays de mémoire hésitent entre le poème en prose, la méditation lyrique et le récit de rêve surréaliste.

Les premiers mots du recueil décrivent bien le projet de Gilles Hénault:

Tout dire.

Faire tomber les masques de barbarie. Supprimer du paysage la dent cariée des ruines.

Opposer les paraboles aux paraboles, expliquer la forêt des symboles. Déjà la lente oscillation des terres présage des séismes.

("No man's land", p. 127)

La première tâche de la poésie consiste donc à libérer les mots de tous leurs "masques", c'est-à-dire de tout ce qui les rend prisonniers d'un système (la langue?), de tout ce qui les stérilise, les fige, leur enlève leur liberté fondamentale. Gilles Hénault s'explique à ce sujet dans un texte capital, intitulé significativement "La poésie est mot de passe":

123... Gilles Hénault, Voyage au pays de mémoire, Montréal, Editions Erta, 1960, 38 p. Repris dans Signaux pour les voyants, p. 125-145. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à l'édition rétrospective.)

Dans la conscience quotidienne, le mot correspond à peu près à sa définition, sinon à la chose signifiée. Or le poète sait très bien que les mots, les vocables ne sont que des bouées dans le flux du réel. Il doit tenir compte de ce fait, et se comporter de manière que l'expression "lire entre les lignes" ait un sens. D'ailleurs il ne peut pas faire autrement.¹²⁴

Ce qui semble, à première vue, paradoxal, c'est que Gilles Hénault ait choisi d'exercer ce pouvoir en prose, c'est-à-dire dans la forme la plus proche de la "conscience quotidienne", pour la faire servir à des fins poétiques. En inscrivant ainsi au cœur des textes la différence entre la prose et la poésie, le poète de Voyage au pays de mémoire prouve au contraire que la poésie ne tient pas à une forme extérieure, que ce soit le vers, le verset ou la prose, mais bien à un travail qui s'effectue dans, par et sur le langage. Ce travail consiste à redonner aux mots leur plein pouvoir en les éloignant de leurs signifiés figés et en les associant de manière à ce qu'ils signifient autrement, de façon "à dépasser le stable, le catalogué, pour révéler à la conscience de nouveaux aspects du mouvant¹²⁵". Cette conception de la poésie, qui était en germe dans les poèmes du Vierge incendié et qui s'est graduellement étendue à la poésie en prose des années cinquante chez Roland Giguère, Yves Préfontaine, Claude Haefely,

124. Id., "La poésie est mot de passe", dans Guy Robert, Littérature du Québec, t.I, Montréal, Librairie Déom, 1964, p. 73.

125. Ibid., p. 73.

Jean-René Major, Guy Gervais, trouve dans le recueil de Gilles Hénault une confirmation en même temps qu'une magistrale réalisation.

Le début de "No man's land" laisse entrevoir l'importance que prend la réflexion dans les poèmes en prose de Gilles Hénault. L'intrusion du discours produit un va-et-vient constant entre la prose et la poésie. Dans "Bestiaire" par exemple, les quatre premières strophes sont séparées les unes des autres par le leitmotif "Un seul cri", dont elles deviennent tour à tour une image dérivée:

Un seul cri,

grogner, chuintier, miauler, bêler, aboyer, hennir, glapir, siffler, rugir,

un seul cri

suffit à l'animal, un seul cri viscéral, une seule expression de tout son être, un seul cri qu'il module selon les méandres de son instinct, les frissons de son poil, l'intensité de sa rage, les félures de ses images biologiques, le tremblement de sa peur,

un seul cri

("Bestiaire", p. 129)

La disposition des mots de même que la structure anaphorique et itérative manifestent une nette volonté d'organisation en poème. D'autre part, l'aveu "Mais nous sommes aphones" (p. 129) vient mettre un terme à cette séquence qui se donne à lire comme un poème, dont l'image finale rejailit sur l'ensemble du texte. Toutefois, les strophes suivantes remettent en cause cette unité et introduisent une sorte de commentaire sur la première partie. La réflexion prend

alors le pas sur le poème: la volonté de dire supplante l'image et l'objet d'art que tend à devenir tout poème. Le début de "No man's land" revient, tel un leitmotif, réorienter le texte et définir son propos:

La parole articulée sèche à mesure qu'elle étend ses rameaux. Trop d'arabesques nous trompent sur le sens caché des mots, trop de fleurs de rhétorique tressent des couronnes artificielles aux plus dévêtus sentiments. Il me faut la parole nue.

Il me faut des mots comme des balles et des cris purs qui transpercent. La poésie cherche à bercer l'âme, alors qu'elle devrait pétrir les choses, faire entendre au-dessus des cacophonies religieuses, philosophiques, morales et politiques le cri nu de l'homme qui affirme son existence singulière et grégaire.

("Bestiaire", p. 130)

"Bestiaire" se transforme dès lors en un réquisitoire contre une conception de la poésie comme expression des états d'âme, conception qui a d'ailleurs marqué et qui inspire toujours un grand nombre de poètes en littérature québécoise. En ce sens, Voyage au pays de mémoire constitue bel et bien une exploration du passé effectuée dans le but de s'en démarquer. Cette dimension du recueil est clairement exposée dans "Bestiaire", qui peut être considéré en cela comme une espèce d'art poétique en prose. Plus loin, le texte retrouve le ton de l'invective qu'avait annoncé l'image initiale "Un seul cri". Le "Je" anaphorique ramènera le poétique au coeur d'un discours en prose:

Je veux lever toutes les défenses, brûler tous les interdits, dévêtir tous ceux qui se parent d'ornements de mages et qui vaticinent depuis des siècles sous prétexte qu'ils ont un plumage multicolore.

Je veux rogner tous les dieux, demi-dieux et
quarts-de-dieux jusqu'à ce qu'il n'en reste
plus qu'un petit tas de scories.

Je veux que ma colère se transforme en pierres
sous mes paumes.

("Bestiaire", p. 131)

La répétition des infinitifs et des mêmes sons réinscrit un fonctionnement poétique dans le texte et reprend en charge tous les cris du poème. Par le rappel de l'image initiale, cette séquence finale présente une circularité qui rejoint la manière d'être d'un poème. Cependant, la longueur du texte et surtout l'inscription du discours et de la réflexion en son centre font servir les éléments du poème à d'autres fins qu'à lui-même.

Le va-et-vient entre le poétique et la réflexion caractérise également le texte intitulé "Exil". La première phrase annonce une description du processus du souvenir:

Les paysages parallèles des rocs et des vies bousculées, des sables et des heures périssables dérivait au fil du souvenir.

("Exil", p. 136)

Les paragraphes ont une unité de structure qui leur est propre, les mots s'appellent, les images se dédoublent comme dans un poème. Mais la présence d'un locuteur qui semble s'adresser à un lecteur extérieur au texte bouleverse la gratuité du poème. La présentation des images, sous la forme interrogative par exemple, introduit une sorte de rhétorique du discours qui remet en cause l'autonomie des images. Cette médiation fait glisser le poème en prose vers la réflexion poétique en prose:

Sait-on que certains arbres nous hantent d'un songe continu de frondaison, que les soirs garances chavirent chaque fois qu'une passion déplace une planète sur l'échiquier du ciel, que l'écroulement mat de la neige fondante assourdit toujours le gargouillement de source d'une joie naissante, que le soleil se brise aux mille facettes des souvenirs verglacés!

("Exil", p. 137)

L'esprit méditatif du texte est encore plus évident lorsque l'image se propose comme définition: "La mémoire est substance sonore, écho multiplié des images qui nous assaillent, et c'est en vain que nous la projetons hors de l'espace" (p.137)- ou lorsque le "Je" passe aux aveux: "L'écriture des allées et venues, des pas entrelacés sur le quadrillé des rues métropolitaines en dit plus long que tous les poèmes sur la texture de mon être" (p: 137). Malgré cela, les allégories de Gilles Hénault gardent une sorte de dépendance vis-à-vis du poème en prose. Ainsi le rapprochement de deux signifiants dont les signifiés n'ont aucun rapport entre eux, mais que la proximité de sons transforme en quasi-synonymes, révèle un pouvoir d'invention et une liberté dans l'association des mots qui sont de l'ordre du poème: "ce fourmillement de coptes et de sarcoptes sous l'épiderme des villes" ("Exil", p. 138), "les mouvements de l'âme sont des mouvements de lames" ("Bestiaire", p. 131). Ces jeux proprement poétiques remettent en cause la référentialité du langage en l'épurant de sa fonction communicative: ils "démaquillent" les mots et accomplissent la mission que se donne le poète de "No man's land" au début de son voyage au

pays de mémoire, celle de rendre "au verbe impavide l'originel pouvoir de corroder, d'éroder, de décortiquer la réalité, au lieu de la recouvrir d'une limoneuse apparence" ("No man's land", p. 127).

Si "Bestiaire" et "Exil" versent parfois dans la réflexion, "L'invention du feu", "Saga" et "Fusée" ont davantage d'analogies avec le récit. Mais alors que le genre narratif vise essentiellement une fin qui éclaire ou résout la situation initiale, le poème en prose tente au contraire de déployer en images cette situation de départ et de maintenir ses ramifications tout au long du texte. C'est pourquoi la frontière est si ténue entre le poème en prose et le récit de rêve surréaliste -comme on l'a vu à propos des Sables du rêve-, car les deux genres ont l'image comme unité de structure. La différence se situe plutôt dans l'importance que chacun accorde à la narration.

En lisant ces pseudo-récits de Gilles Hénault, on a moins l'impression d'assister à une succession d'événements qu'à une véritable explosion de mots en images. Par exemple, dans "L'invention du feu", le premier paragraphe ne fait pas que décrire une situation, il propose avant tout des mots tels "flamme, froid, coupole, horde, feu, mains" qui se repercuteront en images dans le texte:

Une toute petite flamme vibrait. Tout autour, sur la montagne nue, le froid bleu posait sa coupole. Par une fissure, l'œil multiple de la horde convoitait le feu protégé par deux mains transparentes.

("L'invention du feu", p. 134)

Chaque paragraphe constitue moins un moment dans l'invention du feu, qu'un dérivé des éléments initiaux. Bien qu'il y ait progression des idées comme dans un récit ou un exposé - "Certains signes n'étaient pas très clairs (...) Les signes devenaient plus visibles (...) Tous les autres signes disparaissaient (...) Puis tout se dissolvait dans la distance" (p. 134-135)-, le développement est brouillé et finalement annulé par un jeu de dédoublement et de reprise des mêmes images tout au long du texte. Les mots clés qui, au départ, semblaient clairement associés les uns aux autres, vont s'entremêler et échanger leurs valeurs jusqu'à leur totale disparition. On n'a qu'à suivre, par exemple, le parcours du mot "mains" pour comprendre le fonctionnement du texte: les "deux mains transparentes" liées d'abord au feu vont bientôt être reliées à la coupole du froid - "Les mains formaient une coupole sans fissure, un monde complet au centre ignifère" (p. 134)-, coupole qui fondra littéralement, libérant ainsi les mains qui feront naître la vie en un éclatement de formes et d'images sensuelles, où la sécheresse stérile sera remplacée par l'eau féconde pour aboutir à l'apothéose qui conclut la strophe:

La coupole du froid bleu fondait en pluie. Les mains se donnaient un corps, un regard, le regard se donnait un paysage de femme couchée, avec ses plages, ses déserts, ses oasis, ses mirages, ses ondulations de dunes, ses lianes, ses bercements marins, ses bruissements d'oiseau-mouche, et la grande marée solennelle des orgasmes.

("L'invention du feu", p. 135)

A cette explosion de vie, s'opposera, à la strophe suivante, la figure de la mort représentée par "Les mains de plus en plus menacées par la grisaille et la sclérose" et sa concrétisation: "les mains subissaient la morsure du froid." (...) Les mains se sont fossilisées dans la nuit" (p. 135).

Le texte progresse donc au gré des images qui se renouvellent d'un paragraphe à l'autre. Chacune de ces strophes forme une unité qui peut être considérée comme l'équivalent d'un poème. Mais en même temps elle fait partie intégrante d'un tout au long duquel s'entrelacent, se dédoublent et se transfigurent les mêmes images. La finale n'échappe pas à ce fonctionnement et met en lumière la circularité du poème. Ainsi la phrase "Il ne subsiste plus maintenant que le vol strident de la horde; comme un ricanement d'élytres" (p. 135) répète le début de la strophe précédente - "Par la forme, la horde faisait un bruit strident, une espèce de ricanement d'élytres" (p. 135). Les deux images deviennent une sorte d'écho dérisoire de la strophe initiale: "Par une fissure, l'oeil multiple de la horde convoitait le feu protégé par deux mains transparentes" (p. 134). Tout a fondu, tout a brûlé, ne reste que le procédé du bouclage, marque du poème.

Si "L'invention du feu" arrive très vite par son fonctionnement sémantique à se donner à lire comme poème en prose, dans "Saga" et "Fusée" au contraire, le récit prend rapidement le pas sur le poème. Ces textes rappellent par

certains côtés les proses poétiques de Claude Haeflery dans Le Sommeil et la neige.

"Saga" constitue une sorte de métaphore filée où le "Je", prisonnier dans la cale d'un bateau, a des visions de son enfance et de son adolescence. Le décor marin devient le lieu et l'occasion d'une remontée dans le passé, autre exploration par le souvenir, autre "voyage au pays de mémoire" pour exorciser l'enfance. Dans "Fusée" par ailleurs, l'alternance entre le passé simple, l'imparfait et le passé composé, le point de vue narratif, les mots d'articulation qui introduisent un déroulement temporel - "D'abord, ce ne fut... Pourtant la peur nucléaire proliférait... Et c'est alors que nous avons entendu" ("Fusée", p. 139) -, tout cela parle le récit. A la fin, le "Je", plus commentateur que locuteur, intervient pour réinterpréter l'allégorie et semble vouloir transformer en images de poème ce sombre tableau d'une explosion nucléaire. Cependant, en s'immisçant ainsi entre les mots et le lecteur, le "Je" se trouve à présenter les éléments du poème, comme un narrateur, ceux de son conte.

Alors que le "Je" de "Bestiaire" participe à l'action du texte et ramène le poétique au centre d'un discours de prose, celui de "Fusée" se situe en dehors d'elle ou, en tout cas, après elle. Cette présence d'un "Je" qui réfléchit sur la situation décrite remet en cause encore une fois la gratuité et la clôture essentielles au poème en prose. Elle devient une des marques du récit ou de la méditation,

quelle que soit la beauté des images. Celles-ci ne font qu'augmenter le degré de poéticité du texte, sans pour autant le transformer en poème:

Je me souviens d'un sol nourri d'alluvions où
l'oeil ne lisait que le relief d'une jeunesse
herbeuse. Je me souviens d'une mer éternelle-
ment nouvelle à l'étrave d'un continent, de ses
flèches chapeautées d'arbres et d'oiseaux. (...)

J'essaie de penser à la chose du monde la plus
humble, la plus douce, la plus émouvante (...)

Je crois bien que nous appelions ça un regard
de femme, quand l'amour diamantaire en taillait
les facettes.

("Fusée", p. 140)

Les trois derniers textes de Voyage au pays de mémoire ont davantage l'allure de poèmes en prose. Bien que la médiation d'un personnage et l'importance attachée à la description pourraient faire verser dans le récit le texte intitulé "Créole", il n'en est rien. Ce que l'on retient à sa lecture, ce sont moins les traits de la jeune fille que la perception que s'en fait le "Je". Par la répétition de l'expression "Elle est belle à crier", comme d'un refrain, le texte cherche davantage à transformer cette impression en images qu'à décrire la femme. Il s'agit des visions d'une rencontre recréées par le souvenir de sensations, devenues images qui s'organisent en poème, grâce en partie à la répétition et à la structure circulaire de l'ensemble:

Elle était belle à crier

(...) les plus subtiles contrebandes aux fron-
tières du temps et des jours ne déjoueront pas
l'anxieuse veille du souvenir
(...)

Elle était belle à crier
(...)

Je n'ose pas te nommer. Tu n'existes pas plus
que les visages de mes désirs, puisque tu n'es
plus là. Et pourtant, j'entends jusqu'au cla-
potement de ton ombre, jusqu'au froissement de
feuilles de ton sourire, jusqu'au lent ruissel-
lement de la lumière sur ta peau de grande fleur
calcinée.

("Créole", p. 141)

De même, "Le jeu de l'amour" réussit à se sous-
traire à la réflexion qui caractérise nombre de proses de
Gilles Hénault. Chaque strophe représente une image du leit-
motif "Et mon désir faisait son nid dans l'arbre de tes
veines" (p. 143), dont les variations à différents moments
du texte marquent la progression du poème. Les strophes ont
une autonomie de structure qui les fait apparaître, à l'ins-
tar de celles de "L'invention du feu" et de "Créole", comme
des microcosmes de l'ensemble du texte. La strophe, généra-
lement courte, décrit un moment privilégié du désir du "Je":

Silence étale. C'est ainsi que l'eau referme
sa blessure sur le plongeon de la truite lunai-
re. C'est ainsi que l'eau chaste se dévet de sa
moire, c'est ainsi qu'un regard battant des
cils remonte aux sources de la mémoire. C'est
ainsi que la flamme se fait femme.

("Le jeu de l'amour", p. 143-144)

La structure circulaire n'empêche nullement les
échanges, les interactions entre les divers moments du
texte. Au contraire, les images répétées prennent un sens
nouveau qui s'enrichit des sèmes qu'elles ont générés ail-
leurs dans le poème. Les sens ne s'annulent pas, ils s'aj-
outent les uns aux autres:

Plus close que l'eau receleuse de truites lunaires, plus secrète que le songe d'une onde étagée au mirage du ciel, tu propageais ton silence par-delà l'aire où je me tenais debout. Le silence émouvait la matière de la parole, les ovaires du vent concevaient l'orage d'une passion toute (sic) échevelée d'éclairs.

("Le jeu de l'amour", p. 143)

La circularité des strophes rejaillit sur la structure d'ensemble dans une unité finale qui totalise les images du texte. C'est ainsi que le début "la nuit chantait bas ses noces de rainettes" (p.143) se trouve confondu au désir dans la dernière strophe dont la deuxième partie fournit la clé du fonctionnement du poème:

Il chantait si bien que je fis se lever un soleil de minuit dans ta prunelle et que j'inventai pour toi toute une cosmogonie de gestes rituels et de syllabes qui bourgeonnaient en astres dans le microcosme de notre amour.

("Le jeu de l'amour", p. 144)

N'est-ce pas en effet "cette cosmogonie de gestes rituels et de syllabes qui bourgeonnaient en astres (en strophes?) dans le microcosme de notre amour" que donne précisément à lire Gilles Hénault dans ce poème en prose qui est l'un des plus beaux de la littérature québécoise? L'auteur commente son texte, mais cette fois-ci il intègre sa réflexion au poème par la voie de l'image et non du discours.

Le titre du dernier poème, "Nova", semble à lui seul mettre un terme à ce voyage au pays de mémoire, tout en annonçant un nouveau départ, tourné vers le présent. Tant par son organisation globale que par son fonctionnement sémantique, "Nova" éclaire la lecture du recueil.

La structure syntaxique manifeste d'abord une nette volonté de construction en poème par une disposition qui brise la linéarité de la prose. Après trois compléments circonstanciels de comparaison, le mot "femme", isolé, entouré de blancs, de silences, personnifie une sorte de présence dans l'absence. Il interrompt momentanément la lecture qui reprend ensuite dans un nouveau bloc introduit par une longue apposition, suivie d'un syntagme verbal qui est prolongé par trois compléments d'objet, eux-mêmes enrichis d'une suite de déterminants. Par sa position stratégique dans le poème, le mot "femme" constitue un point focal qui semble attirer à lui toutes les images qui l'entourent: composantes d'une même phrase, ces images sont apposées ou liées syntaxiquement à "femme" et en deviennent dès lors une description, c'est-à-dire l'énumération ou la juxtaposition dans l'espace d'un certain nombre de visions contenues dans le nom. En d'autres termes, c'est le mot "femme" qui suscite toutes les représentations de cette première partie, c'est de lui que dérivent toutes les images:

Comme un poids de lumière tamisée au creux
de la mémoire, comme la naissance d'une étoile
veinée de routes fragiles, comme la main
palmée de douceur sur le front du présent,

femme

délire évanoui déjà dans le cheminement futur
d'une vie de futaie d'ombre et de rares clai-
rières, nul n'effacera cette conjonction d'or-
bites, cet arc-en-ciel de gestes au jardin
trop tôt refermé, ce croisement de regards
au beau fixe en un lieu de la terre connu des

seuls visages noyés aux horizons des yeux mirant la joie.

("Nova", p. 145)

La juxtaposition de circonstanciellles au début prépare la venue du mot "femme" qui, issu de la mémoire, naît et prend la forme d'une "main palmée de douceur" avant d'être nommée. Une progression réelle s'effectue d'un syntagme à l'autre. La première comparaison décrit un espace clos, opaque, enfoui, situé dans un hors-temps. Les participes passés rendent d'ailleurs bien cette idée d'intemporalité:

Formes adjectives du verbe, ils [les participes présents et passés] ont la même fonction de nominaliser la phrase, de l'extraire de l'ordre temporel et subjectif et de l'orienter vers un devenir autre que le présent.¹²⁶

"Tamisée" marque un rayonnement sélectif mais qui semble contraint par sa position dans la profondeur de ce hangar qu'est la mémoire, leitmotif essentiel du recueil. Il s'agit bien là de l'expression d'un devenir, d'une création qui n'est pas encore individualisée, qui est encore à l'état d'une perception. Ce devenir dans un espace clos est surdéterminé par le mot "naissance". Comme si la sortie tentée par la lumière s'effectuait ici: le parallélisme de construction syntaxique -nom et complément du nom suivi d'un participe passé- corrobore ce rapprochement. On passe de l'indéterminé -l'article indéfini "un"- à la détermination

126. Julia Kristeva, "L'engendrement de la formule", dans Recherches pour une sémanalyse, Paris, Seuil, 1969, p. 328.

introduite par l'article "la". Par sa position, "veinée" est parallèle à "tamisée" et les deux signifiés se comparent également. A l'instar de "tamisée", "veinée" constitue une ouverture, mais elle est en quelque sorte plus canalisée: cette ouverture partielle, sérielle, est d'ailleurs décrite comme un nouveau lieu de passage: "les routes". L'adjectif "fragiles" s'ajoute à la détermination de l'espace et s'avère une addition sémique par rapport au premier lieu, celui de la mémoire. En d'autres termes, le passage se précise, la traversée de la mémoire à la présence s'effectue non sans quelques obstacles annoncés par les sèmes de "fragiles".

Le troisième groupe qui clot la série anaphorique des "Comme" présente une autre variation syntaxique importante en regard des deux premiers. En effet, le déplacement du participe passé entre le nom et le complément crée une nouvelle image: si "poids de lumière" et "naissance d'une étoile" constituaient deux signes autonomes, "la main" immédiatement nominalisée par "palmée" reprend sa valeur unique. De plus en plus, la femme est représentée comme un être, ici par une synecdoque: "la main palmée de douceur". Si "sur le front" renvoie à cet être, son complément "du présent" fait intervenir une temporalité, au moment où l'espace-femme se précise. Il redonne à la femme une dimension poétique, synthèse de deux modes d'existence, le temps et l'espace, qui se réalise en ce signe isolé: "femme". Celui-ci devient le lieu d'un passé (la mémoire), d'une naissance et finalement d'un présent.

Si l'isolement du mot "femme" marque une pause rythmique dans le poème, il constitue également une transition, un passage vers l'autre ligne du temps: "délire évanoui déjà dans le cheminement futur d'une vie...". Le seul verbe conjugué "n'effacera" inscrit la femme comme présence indélogeable et la suite des compléments réaffirme son existence: "cette conjonction d'orbites, cet arc-en-ciel (...) ce croisement de regards". Déjà apparaît plus clairement la signifiante du poème dérivée du titre "Nova", nouvelle naissance, d'où la présence de tous les éléments du temps et de l'espace (du cosmos) issus de la mère nourricière, la femme.

La deuxième phrase du poème commence, elle aussi, par la conjonction "comme":

Comme bifurque l'arbre vers de nouveaux oiseaux,
le passé feuillu sera tissé de chants où nidifie
la chaleur, sauf si l'hiver lance à la face du
paysage ses giboulées amères, si la spatule du
temps s'acharne à lézarder l'espace impercepti-
ble entre les mains qui s'enlacent et les mains
qui se lassent.

("Nova", p. 145)

Le verbe "bifurque" annonce non seulement la direction que prend le poème, mais il décrit la structure de cette strophe. En effet, tout y "bifurque": "l'arbre vers de nouveaux oiseaux" et non l'inverse; le passé (mode connu, vécu) devient un mode du devenir par l'emploi du futur - "sera tissé". Il y a fusion ou confusion dans ce texte entre le passé, le présent et le futur dans un espace, "femme", où les mots reprennent leur liberté d'association. C'est le signe "bifurque" qui fait la loi: chaque signifié bifurque vers

d'autres signifiants pour former de nouveaux signes. Au lieu que "feuillu" soit associé à "arbre", "chants" à "oiseaux", "nidifie" à "oiseaux dans l'arbre", comme l'exigerait la logique de la prose, le langage poétique crée: "passé feuillu", "tissé de chants", "nidifie la chaleur", grâce à la dérivation à partir du signe "bifurque".

La seconde proposition restrictive "sauf ... si la spatule du temps s'acharne à lézarder l'espace ..." (p. 145) pose pour la première fois le spectre d'une confrontation possible entre le temps et l'espace. On est dans le domaine d'une concrétisation extrême par l'union du concret à l'abstrait - "spatule du temps", "s'acharne", "lézarder". L'ouverture tentée depuis le début et constamment retenue entre le temps et l'espace devient un obstacle à la création d'un nouvel espace, où la chaleur régnerait. La coordination des deux mouvements - "enlacent" et "lassent" - figure bien l'espace et le temps. En effet, "enlacer" symbolise une union, imitant en cela la formation des signes tout au long du poème: l'enlacement crée en quelque sorte un espace tandis que "lassent" a plutôt un sème temporel marquant un abandon: l'espace entre ces deux signes est donc menacé par le temps. Les conditions posées à l'établissement d'un espace plein semblent ainsi dépendre de l'action du temps que les signifiés ont tenté de nier et qui rappelle, telle une mémoire, son existence.

La dernière partie du poème propose un commentaire qui éclaire la lecture de l'ensemble. La présence du "Je"

locuteur ramène les images du poème au niveau d'un vécu. Cependant, en passant ainsi de la représentation à une sorte de personnalisation, on semble quitter le domaine de la spécificité poétique. La structure de la phrase et le fonctionnement de son sens, qui n'ont rien de très éloignés du langage de la prose, marquent d'ailleurs une rupture radicale par rapport au reste du poème:

Et pourtant, si je te disais que nos vies convergentes se jettent dans la mer, tu ne me croirais plus.

("Nova", p. 145)

Outre qu'il introduit une restriction par rapport à ce qui précède, le mot de transition "Et pourtant", marque de la prose, signale une sorte d'opposition entre deux styles, le poème en prose d'une part et la prose réflexive, intellectuelle, de l'autre. "Nova" démontre ainsi le fonctionnement de deux genres -la poésie et la prose- en les fusionnant, et illustre par là un modèle particulier du poème en prose.

Le besoin qu'éprouve Gilles Hénault de commenter sans cesse le fonctionnement de ses poèmes, d'y introduire une espèce de mise en abyme de soi, explique sans doute, en grande partie, son choix du poème en prose. Plus réflexive que le vers, la prose permet cette intrusion du discours au centre du poème. Ce va-et-vient constant entre le poétique et le discursif, ce double jeu du poème et de la réflexion sur la poésie et son essence, ne constitueraient-ils pas finalement la spécificité du poème en prose de Gilles Hénault?

Les textes de Voyage au pays de mémoire rejoignent ainsi la conception qu'a tenté de faire valoir Barbara Johnson dans son étude sur Baudelaire et Mallarmé, à savoir que loin d'entretenir la différence entre le code poésie et le code prose, comme par exemple la poésie versifiée et le roman, le poème en prose tend plutôt à l'effacer en en démontant le fonctionnement:

En subvertissant l'opposition binaire "prose ou poésie" par une indétermination qui n'est ni tout à fait "ni poésie, ni prose", ni tout à fait "à la fois poésie et prose", le poème en prose n'est ni extérieur, ni intérieur à la poésie: tout en parlant "de la poésie", il "la" parle et "la" dé-parle, la déplace précisément en la répétant.¹²⁷

* * *

Après Les Sables du rêve, Le Vierge incendié, Yeux fixes, Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants et Boréal entre autres, le recueil de Gilles Hénault vient, d'une certaine manière, illustrer les principales tendances du poème en prose au cours de la période 1948-1959. L'abandon d'une structure formelle rigoureuse au profit d'une tension entre la prose et la poésie, la fréquence de la figure de la répétition, l'importance accordée au signifiant, la propension au récit ou à la réflexion et, surtout, la recherche d'une spécificité poétique dans le fonctionnement sémantique du texte sont en effet devenus des constantes du genre. Tous

127. Barbara Johnson, Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne, p. 55.

ces traits témoignent d'une nette évolution du poème en prose qui, par sa conception, ses formes et son langage renouvelés, a amorcé un net virage vers la modernité.

Chapitre 5: 1960-1969

Le poème en prose dans l'éclatement des genres:

/ vers le règne du texte

En 1960, "Mystère de la parole" et "La Malemer", deux textes de poètes parvenus à leur maturité, annoncent une période d'éclosion en poésie québécoise, tant par l'emploi du verset que par le choix de thèmes qui gravitent autour d'une naissance, d'une genèse. Dans sa première partie, soit de 1960 à 1965, la décennie sera marquée par diverses tentatives de retour aux origines, de découverte de soi, d'un lieu propre, qui aboutiront à la "fondation d'un territoire" et à l'invention d'un pays. Outre le vers, et peut-être à l'image des poèmes d'Anne Hébert et de Rina Lasnier, la forme poétique privilégiée par les chantres du pays sera celle du verset, qui tantôt se resserrera jusqu'au vers libre, ou au contraire s'étirera jusqu'à la strophe du poème en prose, pour se fondre dans la prose poétique.

Ce polymorphisme de l'expression poétique n'est pas réservé à des auteurs importants comme Jean-Guy Pilon, Paul Chamberland, Pierre Perreault et Guy Gervais. Il se dissémine dans l'ensemble de la production de l'époque. Il suffit d'ouvrir quelques recueils de poètes moins connus pour constater la diversité des formes utilisées: Vernissage (1961) de Sabine Poulin, Le Gagne-espoir (1961) de Marianne Favreau, Cloisons en vertige (1962) de Roland Després, Carcinome (1963) de Louis-Roland Paradis, Věines (1964) d' Yves Mongeau, Hanches mauves (1964) d' Yves-Gabriel Brunet et Reflets de berylune (1964) de Frédérique Valois. Passant indifféremment des poèmes en vers libres ou

en versets à des proses plus ou moins longues, ces auteurs semblent attacher plus d'importance à la parole poétique, à la nomination d'un monde qu'aux techniques du poème en prose ou aux formes rigides du vers. Au cours de ces années d'épanouissement et de libération d'un peuple, assistons-nous à la disparition du poème en prose ou, au contraire, au renouvellement de ses ressources dans une forme plus lyrique, se situant entre le verset et la prose poétique?

A partir de 1966, les poètes réagissent à ces tendances lyriques, parfois incantatoires, de la poésie, et le poème en prose va peu à peu se diluer dans la prose. Le "Manifeste subsiste" de Claude Péloquin semble mettre un terme à la célébration du pays en commandant un retour pressant de la poésie à l'essentiel, c'est-à-dire à l'Homme. De leur côté, Luc Racine et Raoul Duguay orienteront leurs recherches poétiques du côté du rythme et de la musique tandis que Nicole Brossard fera de la poésie une méthode d'investigation du langage. Dans ce contexte d'expérimentation et d'étude, le poème en prose ne sera-t-il plus qu'une persistance de la tradition ou, bien au contraire, rejoindra-t-il une façon d'intégrer définitivement la prose à la poésie et d'abolir ces notions désuètes? Le poème en prose s'achemine ainsi vers le texte des années soixante-dix.

1. Du verset au poème en prose: une parole à naître, un pays à nommer. (1960-1965)

A. Deux phares: Anne Hébert et Rina Lasnier

Mystère de la parole (1960)

Notre pays est à l'âge des premiers jours du monde. La vie ici est à découvrir et à nommer. Ce visage obscur que nous avons, ce cœur silencieux qui est le nôtre, tous ces paysages d'avant l'homme, qui attendent d'être habités et possédés par nous, et cette parole confuse qui s'ébauche dans la nuit, tout cela appelle le jour et la lumière.¹

Dans cette zone d'ombre entre la nuit et le jour, va s'écrire la poésie du pays en littérature québécoise. Plusieurs poètes à qui le texte d'Anne Hébert semble avoir servi de credo, vont chercher à découvrir et à nommer ce pays, à l'habiter par leur parole, à rompre le silence de la solitude et à rejoindre une collectivité. En ce sens, le poème "Mystère de la parole" marque un moment important en poésie québécoise, par l'appel qu'on y lit et aussi par le choix des versets, comme moyen d'expression:

Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion du monde, épée nue sur nos deux mains posée

(...)

1. Anne Hébert, "Poésie et solitude rompue", dans Poèmes, Paris, Seuil, 1960, p. 71. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Silence, ni ne bouge, ni ne dit, la parole se fonde, soulève notre cœur, saisit le monde en un seul geste d'orage, nous colle à son aurore comme l'écorce à son fruit.

(...)

Que celui qui a reçu fonction de la parole vous prenne en charge comme un cœur ténébreux de surcroît, et n'ait de cesse que soient justifiés les vivants et les morts en un seul chant parmi l'aube et les herbes.

("Mystère de la parole", p. 73-75)

"Intermédiaire entre la prose et le vers libre", le verset allie les possibilités élocutoires et discursives de la prose aux procédés rythmiques et harmoniques du vers: les symétries, les parallélismes, les antithèses. L'organisation des versets en phrases autonomes, l'unité de chacun d'eux, leur circularité prosodique, l'équilibre des groupes rythmiques qui les composent sont autant de traits qui distinguent le poème en versets du poème en prose. Pourtant, parfois le verset prend des proportions telles qu'il se laisse aisément comparer à la strophe du poème en prose: les deux formes ont en commun une certaine aire stylistique, étant écrites dans une prose resserrée, condensée:

Comment faire parler le pain, ce vieux trésor tout contenu en sa stricte nécessité, pareil à un arbre d'hiver, bien attaché et dessiné, essentiel et nu, contre la transparence du jour?

(...)

-
2. Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, p. 591.

J'entends battre contre la porte, lâches et soumises, mille bêtes aigres au pelage terne, aux yeux aveugles; toute une meute servile qui machonne des mots comme des herbes depuis les aubes les plus vieilles.

("Naissance du pain", p. 76)

La ressemblance entre le poème en versets et le poème en prose fait dire, par exemple, à Henri Morier que "Les cinq grandes orgues" de Paul Claudel constitue "un long poème en prose, coupé en versets dont l'ampleur est conditionnée par les lois du souffle". Ce genre de confusion entretenue par la très grande liberté des poètes s'estompe si l'on considère que la longueur du poème en versets l'oppose à la brièveté essentielle au poème en prose. D'autre part, la clôture sémantique, syntaxique et rythmique qui caractérise chacun des versets favorise en quelque sorte l'ampleur du poème, en l'éloignant de la linéarité et de la discursivité que le poème en prose ne peut éviter dès qu'il dépasse une certaine longueur.

— Si "Mystère de la parole" et "Naissance du pain" de même qu'"Alchimie du jour" sont trop longs pour être des poèmes en prose et, surtout, sont composés de courts versets que la mesure métrique oppose à la prose, d'autres textes du recueil d'Anne Hébert pourraient, par leur brièveté, s'apparenter au genre. C'est le cas de "Survienne la rose des vents" (p.84-85), où l'emploi anaphorique de la conjonction "Lorsque" rappelle certains poèmes en prose de Marcel

3. Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, Puf, 1981, p. 898.

Dugas; on pourrait citer aussi "Neige" (p. 88), "Saison aveugle" (p. 89), "De grandes vertus brutes" (p. 97) et "Annonciation" (p. 98) dont le déroulement narratif, le ton du raconté, lié au choix de la forme verbale, et le procédé de la répétition correspondent à certains traits du poème en prose. Dans tous ces textes cependant, la disposition strophique en courts versets, dont quelques-uns prennent davantage l'allure de vers libres allongés, les éloigne d'emblée du poème en prose.

Cette forme poétique ouverte, aux possibilités rythmiques nombreuses, emprunte au poème en prose certains caractères dont l'emploi de la prose, de la répétition et un déroulement tantôt narratif, tantôt discursif, tout en conservant les qualités lyriques et élocutoires du verset. Rien d'étonnant à ce qu'elle soit devenue le mode d'expression privilégié des chantres du pays, pour qui il s'agissait non seulement de célébrer la naissance d'un pays, d'une parole, mais aussi de la raconter et de la justifier.

"La Malemer" (1960)

La même année que "Mystère de la parole", la littérature québécoise s'enrichit d'un autre poème qui augure une naissance et salue une nouvelle parole: "La Malemer" de Rina Lasnier. La forme s'apparente à celle des versets d'Anne Hébert bien qu'elle tende plutôt aux vers libres qui enjambent la ligne suivante et qui sont liés les uns aux autres par la syntaxe de la phrase. Regroupés, ils forment une séquence poétique:

Toute salive refoulée de silence -je re-
goûterai aux eaux condamnées de ma naissance;

eau fautive de la naissance cernant l'im-
manence du sang -et tu pends à la vie comme le
fruit de l'arbre contredit;

est-il nuit plus nouvelle que la naissance-
est-il jour plus ancien que l'âme?

maternité mystérieuse de la chair -asile ou-
vert aux portes du premier cri, et la mort plus
maternelle encore!"

"La Malemer" et "Mystère de la parole": deux tex-
tes qui retracent une genèse, l'un du poème, l'autre d'une
parole, deux textes qui ne sont pas des poèmes en prose pro-
prement dits, mais qui s'inscrivent dans l'évolution du gen-
re dans la mesure où ils forment un pont entre les poèmes en
prose de la période précédente, qui s'orientaient vers la
prose, et ceux de la génération suivante, qui renouent avec
les structures plus rigides du poème. Ils constituent en
quelque sorte deux phares qui éclairent la voie de la poé-
sie du pays. D'ailleurs des auteurs comme Jean-Guy Pilon a-
vec Recours au pays (1961), Paul Chamberland avec Genèses
(1962) et Terre Québec (1964), Pierre Perreault avec Toutes
Isles (1965) et Guy Gervais dans Chant I-II (1965) n'hésite-
ront pas à y puiser des ressources.

4. Rina Lasnier, "La Malemer", dans Mémoire sans jours, poè-
mes, Montréal, Editions de l'Atelier, 1960, p. 12.

B. Naissance de la parole: Jean-Guy Pilon

La Mouette et le large (1960)

Avant Recours au pays, Jean-Guy Pilon avait publié en 1960, La Mouette et le large, où sont présentés les thèmes de la fondation: celui de l'attente d'une libération prochaine, celui de la naissance d'une parole et celui -combien exploité en poésie québécoise- de l'association de la femme et du pays. Le recueil contient presque exclusivement des poèmes en vers, mais le poème en prose y occupe un espace privilégié. Ainsi le poème liminaire, "La mouette et le large", qui donne son titre au recueil, est composé de trois courtes strophes, comme les poèmes en prose de L'Homme et le jour. La mouette incarne le symbole de la liberté, annonce d'une renaissance précédée d'un départ, d'un envol. Déjà dans le recueil de 1957, la mouette était liée à la perspective d'un recommencement:

La terre se libéra soudain de l'éclat douloureux
que lui avait imposé le visage de ses incertitudes.
Le vrai rivage des hommes s'accorda au cri patient
de la mouette, pendant que l'indivisible printemps
remplissait le lit nouveau de tous les prestiges
maintenant arrêtés.

Tout à jamais recommença pour une création nourrie
du jour à vivre.⁵

Dans "La mouette et le large", tout est au présent cependant et l'on vit dans l'attente d'une libération. Dans "L'homme à saluer", cette libération semblait en quelque

5. Jean-Guy Pilon, "L'homme à saluer", dans L'Homme et le jour, p. 55.

sorte revêe; ici, elle est souhaitée. La mouette n'est plus seulement un phare, elle devient le véhicule assurant le voyage:

La mouette se prononce pour sa perte aux
herbes bleues de la vague. Et passent les pa-
quebots de patience, aux pavillons de pain nou-
veau.

Il y aura bal sur la mer à la prochaine au-
be, et je t'amènerai en silence pour mesurer la
force de tes ailes, l'espace de ton amour.

Oublie le mirage de tes côtes, laisse tomber
la pesanteur de fidélité sentinelle et viens, par-
delà les sanglots, par-delà l'image du temps défait,
viens ma parole de liberté."

Comme le premier texte du recueil favorise le dé-
part de la mouette, on peut formuler l'hypothèse que les
autres poèmes auront pour tâche de décrire ce voyage ou de
l'accomplir. L'élan est donné par la prose. "La mouette et
le large" introduit la thématique du recueil, l'attente
d'une libération, d'une parole à naître et d'une victoire
de l'amour sur le temps. Plus encore, par sa forme de
poème en prose, ce texte liminaire prépare à la lecture de
Recours au pays, dont tous les poèmes adoptent cette dispo-
sition.

Recours au pays (1961)

Recours au pays comporte treize poèmes en prose
dont le thème essentiel, celui du pays à nommer, épouse la

6. Id., "La mouette et le large", dans La Mouette et le lar-
ge, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1960, p. 11.

structure et l'organisation syntaxique des textes. La fréquence de l'infinitif, forme nominale du verbe, correspond à cette volonté de faire exister le pays par le langage. À cet égard, le premier poème sert de prolégomènes à l'ensemble du recueil:

Parler comme si les très grandes voiles du
matin ne devaient jamais disparaître. Ni les lu-
mières qui abolissent les horizons, ni la pluie,
ni la nuit, ni rien.

Parler pour vivre, pour ouvrir les yeux et
aimer. Pour retrouver le village de sa naissance,
enfin quelque part sous la neige sans mémoire.

Parler pour ne plus attendre demain, ni les
mois à venir, mais parce qu'il faut conduire ce
jour à la joie des mots simples, d'un regard, d'une
heure pleine et définitive.

(I, p.119)⁷

Fréquemment utilisée elle aussi, la forme interro-
gative surdétermine la recherche de la parole et toute l'in-
certitude qui entoure cette quête:

Aurais-tu cette patience sans limite du pays
pour répéter les paroles que je t'apprendrai, au
fur et à mesure des lacs et des montagnes, des hi-
vers et de la pluie?

Aurai-je ce don des langues sans lequel le
mot patrie n'aurait plus de vérité?

(II, p.120)

-
7. Id., Recours au pays, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1961, [s.p.]; repris dans Comme eau retenue, poèmes 1954-1963, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1968, p. 117-131. (L'édition originale n'étant pas paginée, toutes les citations tirées de Recours au pays renvoient au recueil-rétrospective.)

A l'effort de poser par la forme nominale du verbe un certain nombre d'assises -"Regarder, voir, attendre" (IV, p. 122)- sur lesquelles fonder le pays, au doute qui assaille l'habitant de ce pays, angoissé par d'interminables questions -"Comment réussir à dompter les espaces et les saisons, la forêt et le froid? Comment y reconnaître mon visage?" (VII, p. 125)- vient s'ajouter en corollaire la nécessité de passer à l'action (à la parole?), sorte d'urgence que rend bien l'impératif:

Nomme les choses, ne cesse jamais de nommer les plantes, les pierres, les objets.

N'oublie pas le nom qui est rivé à chaque visage, à chaque corps, à chaque étreinte. Dis ce que tu es (...) Dis le nom de ta maison (...) Nomme les êtres et les choses par leur nom, pour savoir qui tu es.

(VIII, p. 126)

Trois formes verbales, l'infinitif, l'interrogatif et l'impératif, auxquelles viennent se greffer çà et là des tournures impersonnelles, incitatives -"Il ne faut pas..." (VIII, p.126), "Il te faudra prendre les armes (...)" "Il n'y a pas d'autres recours" (XI, p.129)- régissent l'ensemble des poèmes en prose de Recours au pays. Elles reflètent la thématique du recueil en la justifiant.

La forme du poème en prose qui permet d'isoler en courtes strophes autonomes chaque représentation favorise cette poésie d'aveux, de formules et de préceptes. Les blancs constituent une pause, un silence, un moment de réflexion entre chacune des sentences, leur conférant une di-

mension que la linéarité de la prose ou la succession des phrases leur enlèverait. Par ailleurs, cette composition coïncide avec la thématique: la lente gestation d'une parole .à naître procède par à-coups, par fragments, pour aboutir à la constitution d'un pays:

Tu ne seras jamais dans ton pays comme
dans ta famille.

Tu accumuleras les échecs, les luttes,
les fatigues et les humiliations.

Pour un peu, on te dirait avec des mots
qui ne sont pas les tiens, que tu n'es pas
d'ici, que tu n'as pas droit au paysage, que
tu es d'un autre temps et que tu n'as rien
compris.

Et pourtant, tu sais que cette terre ne
vivra que par toi et par ceux qui y ont apporté
des chansons.

Au nom même du pays, il te faudra prendre
les armes pour garder ton nom. Il n'y a pas
d'autre recours...

(XI, p. 129)

Cette parole à naître que proclament avec ferveur les poèmes en prose de Recours au pays prêterait son nom en 1963, dans Pour saluer une ville, à un long texte dans lequel d'aucuns ont vu avec justesse "une sorte d'art poétique" de Jean-Guy Pilon.

-
8. Jean-Noël Pontbriand et Roger Chamberland, "Comme eau retenue et autres recueils de poésies de Jean-Guy Pilon", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, t. IV 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 192.

Pour saluer une ville (1963)

"La parole est à naître?" adopte la forme du poème en prose, grâce à sa division en courtes strophes. Il n'en a peut-être pas la densité mais il s'en rapproche par sa structure cyclique et son unité thématique. Si le concept de "long poème en prose" n'instituait pas immédiatement une sorte de contradiction dans les termes, il s'appliquerait parfaitement à ce texte qui occupe à lui seul une section du recueil Pour saluer une ville, entre la reprise des poèmes de Recours au pays, les poèmes en vers de "Poèmes pour maintenant" et la suite des poèmes en prose de la section éponyme.

Comme dans un poème en prose, chaque strophe constitue un tout autonome qui entretient des rapports sémiques et sonores avec les autres fragments du texte, les images s'engendrant les unes les autres grâce à la répétition d'un de ses éléments. La linéarité de la prose est rompue par des blancs, mais l'unité de l'ensemble est préservée grâce aux échos d'une strophe à l'autre. Comparable aux poèmes en versets de Mystère de la parole d'Anne Hébert, "La parole est à naître" est structuré par des groupes de strophes qui forment une séquence dont les images gravitent autour d'un même noyau, l'enrichissant par modulations et parallélismes:

-
9. Jean-Guy Pilon, "La parole est à naître", dans Pour saluer une ville, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1963, p. 45-48. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Ta main, comme la plus grave borne, comme
une bouée des jours de désastre, ta main cette
invitée à la fête!

Regarder ta main, apprendre par cœur ta
main et la poser sur mes yeux comme une fenêtre
au-delà de la douleur, pour anéantir le mal et
ouvrir, l'espace d'un éclair, les portes d'un
monde de la vérité.

Ta main qui se lève au centre de la ville
ou devant la plus ancienne mer, sauve et magni-
fie cette ville et cette mer. Il ne s'y élève
plus qu'une fulgurante durée, inaccessible.

("La parole est à naître", p. 45-46)

Au mystère de la parole succède, chez Pilon, sa
naissance. Le thème dominant de Recours au pays se trouve
lié ici à un projet d'ordre poétique. Il se détache de la
thématique du pays pour devenir l'explicitation et la jus-
tification de la poésie de Pilon: l'essentiel n'est plus de
nommer un pays, mais de faire naître une parole, neuve, iné-
dite. La poésie reprend sa véritable fonction, celle de re-
créer un langage:

Et ton nom, dis encore ton nom, comme une
pierre précieuse, émeraude ou ambre, ton nom
comme une aube bleue, comme le feu, comme l'é-
clair sur la nuit.

(...)

Regarder tes lèvres qui se gonflent comme
une marée jusqu'au moment de dire les seuls mots
qui nous soient dorénavant possibles. Des mots
qu'aucun langage n'a encore inventés.

(...)

Tout recommence dans le clair-obscur, dans
le filigrane des mots, dans le silence dont per-
sonne ne devinera jamais la tendresse lourde, la
morsure sur nos épaules.

("La parole est à naître", p. 46-48)

Reproduisant en images les désirs exprimés dans "La parole est à naître", la section "Pour saluer une ville" rassemble vingt-deux poèmes en prose, dont chacun est inspiré d'une cité qui lui donne son titre. Ces textes évocateurs et louangeurs, composés en hommage aux grandes villes du monde, ont la brièveté du poème en prose et ils en adoptent la forme et la structure. Le "Je" y est omniprésent et c'est lui qui déclenche toutes les visions. Il est moins polémique toutefois que celui de Recours au pays. L'insistance est mise sur la création de l'image. Cette orientation confère d'ailleurs aux poèmes en prose de "Pour saluer une ville" une plus grande pureté poétique, dans la mesure où l'effort artistique de recreation par le langage prime le message:

Je ne t'ai pas quittée, ce fut seulement
le cri du sang qui a éclaté entre nous, sous
le dur soleil, tombé du ciel quelque part entre
les oliviers.

J'ai vu fleurir mon sang dans la lumière
ardente, et la douleur recommença, mêlée de joie
et d'impatience.

Après l'étourdissement, l'allégeance redevient
intacte.

("Séville", p. 55)

Le thème de la parole, si cher à Pilon, surgit comme un leitmotif dans la plupart des poèmes, mais il n'a pas la fonction didactique qu'il avait dans "La parole est à naître". Il s'inscrit ici au centre du poème, rejaillit sur les autres images, provoquant d'autres visions, sans prétendre franchir la clôture du texte pour convaincre le lecteur

ou éveiller en lui une sourde révolte, comme c'est le cas dans Recours au pays:

J'avais trouvé une rose rouge, pale vestige de toutes les légendes accourues, dociles. Et la nuit noire d'un air de guitare qui ne s'achevait pas.

En suivant le silence dans la nuit de l'Alhambra, j'ai refait le voyage des jours anonymes, j'ai corrigé tous les itinéraires de la parole.

Il y avait bien à l'horizon des cataclysmes inéluctables, mais le jour pouvait dorénavant se lever par-delà la fraîcheur de la forêt.

("Grenade", p. 59)

Même lorsque le sujet se prête davantage à la polémique, tel le poème à Ottawa, c'est l'image et la transposition poétique des sentiments qui prennent le dessus sur le ton déclaratoire des sentences et des discours:

Le noyé, au fond de l'oubli, ne murmure plus de chansons. Il a perdu tous ses livres d'images, même son nom.

L'éternité des algues; sa seule demeure.

("Ottawa", p. 66)

Par sa forme, sa structure, sa manière d'organiser les mots et les images, le poème en prose de Pilon demeure somme toute assez traditionnel. Le ton polémique de Recours au pays, celui plus didactique de "La parole est à naître" n'empêchent pourtant pas ces textes de prétendre à la poésie. Depuis les poèmes en prose de L'Homme et le jour qui hésitaient entre la prose et la poésie, le sens poétique de Pilon s'est affiné. Son poème en prose, toujours aussi clair, aussi limpide, n'a plus à lutter contre la propension

à la littéralité et à la prose qui le caractérisait naguère. Les vingt-deux poèmes en prose de Four saluer une ville témoignent d'une maîtrise de cette forme poétique difficile et constituent un beau florilège du genre en poésie québécoise.

C. Une contestation des genres: Paul Chamberland

Genèses (1962)

La poésie de Paul Chamberland est placée elle aussi sous le signe d'une naissance, comme l'atteste le titre de son premier recueil, publié en 1962, Genèses¹⁰. A l'instar d'Anne Hébert et de Rina Lasnier, Paul Chamberland adopte d'emblée le verset qui semble convenir, du moins à ses débuts, à son inspiration religieuse. Déjà cependant, apparaissent les premiers signes de la grande diversité des formes poétiques qui caractérisera les recueils suivants, de Terre Québec à Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie. Dans un va-et-vient constant du vers libre au verset, du verset au poème en prose, du poème en prose à la prose libre et déchaînée, la poésie de Chamberland semble refuser ces notions théoriques qu'elle juge désuètes, pour retourner aux sources originelles du langage. La contestation des genres qui "touche" (dans le sens où Mallarmé disait: "on a

10. Paul Chamberland, Genèses, Montréal, Les Cahiers de l'A. G.E.U.M., 1962, [s.p.]; repris dans Genèses, Montréal, L'Aurore, 1974, 108 p. (La version originale n'étant pas paginée, toutes les citations tirées de Genèses renvoient à l'édition de 1974.)

touché au vers") à la différence entre la prose et la poésie se situe au coeur de la problématique du poème en prose.

La première partie de Genèses, "Périr lumineux", est composée de poèmes en versets très courts qui dépassent rarement trois lignes: aucune confusion possible avec le poème en prose. Le retour systématique à la ligne après chacune des phrases laisse d'ailleurs persister l'image du vers. De plus, le choix du mode d'expression est lié étroitement au ton liturgique, au lexique symbolique et à des amorces de récits que l'on peut repérer dans certains psaumes bibliques:

De chaque part de son âme il a inventé une
fleur ainsi que son nom délectable pour les aveu-
gles.

Allié à l'eau il a soumis l'espace au feu, et
le vent aux jardins.

Nous a si bien mêlés à lui que notre sang fit
s'éblouir les roses qu'il portait.

L'aube naquit de notre corps.

("Le corps de l'aube", p. 34)

Dans la deuxième partie de Genèses, "Aux nuits aimantées", le verset s'allonge quelque peu. A partir du poème "Rues ligatures ciseaux", le langage semble en même temps s'éloigner d'un fonds biblique pour se rapprocher du quotidien et de l'humain, où l'on peut lire une franche, révolte:

Nos rues sont des branches aux vies qui dé-
tiennent l'épaisseur du miel et de la pâte: peti-
tes maîtresses qui méprisent l'ancienne forêt et
son magnétisme.

"Messieurs, nous procédons à la refonte du code civil et lui annexons l'instinct: ceux qui hennissent iront aux cliniques!"

Les rues ligotent nos brasiers: les rues tailladent l'homme en sages quadrilataires: pour une combustion sur place, civique.

("Rues ligatures ciseaux", p.48)

Les deux poèmes suivants, "Itinéraires spirituels" et "Fin de l'équilibre planétaire" revêtent d'ailleurs l'apparence extérieure de poèmes en prose. Alors que dans les textes précédents, le blanc sépare plutôt une séquence de vers libres ou de versets pour former une strophe, ici, il isole chaque verset. En outre, la strophe ainsi créée est parfois constituée de plus d'une phrase, ce qui l'éloigne de la forme du vers libre et du verset, tout en la rapprochant de la prose:

L'enfant brise le ciel dans ses cris rares,
la sève acide perce les tympanes de l'air, blesse
les tendres près de l'oreille où l'âme est poin-
tue, érige les cathédrales lumière où les fêtes
liées en fûts grésillent meurent aux approches
du Malheur.

Le malheur ressemble aux gares de frontières,
aux jarres trop orientales pour déverser quelque
mirage aux secs désespoirs urbains.

Les cris rouges les cris rouges un instant
remplacent le ciel écriture ininterrompue: un
royaume où chaque désir invente son jardin. Plus
bas les forêts crépitent, retraitent dans la fu-
mée des attentats: le fer est à la base et le feu
au sommet, le sacrilège fend l'écorce et le miel
brille en pure perte aux lèvres de mille plaies
nouvelles.

("Fin de l'équilibre planétaire", p. 51)

A première vue, rien ne permet de distinguer ces
longs versets et les strophes d'un poème en prose. Chaque

alinéa a une structure autonome tout en ayant partie liée avec les autres strophes du texte, de manière à composer un ensemble unique. Seule une question de métrique suggère une différence entre ces deux formes poétiques et c'est peut-être du côté du rythme que réside la clé du problème. La prose ici est cadencée, soumise au rythme des images plutôt que des idées: les groupes sont patiemment mesurés et une sorte de mouvement unique se dégage à la lecture de chaque verset. C'est ce rythme qui préside à la composition du verset et qui lui donne sa spécificité par rapport à la strophe du poème en prose. Il y a ainsi une constante rythmique d'une phrase à l'autre à l'intérieur d'un verset, un équilibre des groupes qu'on ne retrouve pas nécessairement dans le poème en prose.

"Le clairvoyant" constitue un autre bel exemple de cette proximité entre le poème à versets et le poème en prose. Le texte commence par un vers libre qui donne le ton à l'ensemble, par un langage de combat où se mêle une certaine fureur:

Tôt suscité sur tam-tams d'ambre lunaire,
il perce.

("Le clairvoyant", p. 56)

La suite est composée de longs versets qui ont l'apparence de courts paragraphes de prose. Le langage est symbolique, la structure verbale domine et confère au texte un déroulement narratif:

Ses poignets furent tailladés pour abreuver
les vignes sentinelles -très haut voltage de conscience, stricte vigile à l'oeil perçant. A sa

ceinture bon nombre d'astres fustigés hagards pantalants. Un vacarme l'escorte à mi-corps jusqu'au tumulus déclamatoire.

Lui perle aux tempes une sueur surabondante, prémonitoire. Ses paumes orientent les champs magnétiques: puis les fruits bougent, les paysages lèvent se séparent, les lampes sifflent saignent. Creux sont les massifs à sa hanche, fondant l'arc prophétique à cri d'aigle: tort aux civilisés!

("Le clairvoyant", p. 56)

Chaque paragraphe (ou verset?) a une unité rythmique et structurelle qui provient du parallélisme et de la répétition des images. L'autonomie des strophes ne remet pas en cause le déroulement narratif du texte, car la première phrase des versets reprend constamment le fil du récit:

Trop tard il craque, il vibre échos fracas vertèbres désarticulées; vibrations qu'on freine sans succès: l'oracle doute sur sa base, s'effondre dans le brouillard des bas-quartiers.

("Le clairvoyant", p. 57)

Pourtant le discours lui-même, un peu comme dans Les Sables du rêve de Thérèse Renaud, nie, ou mieux, abolit toute représentation ou toute référence.

Les conifères l'assistent, raréfiant l'air alentour, et clarifient l'esprit: que nulle réverbération n'aille trahir la fièvre intime de l'énigme, l'oeil fixe des joyaux polaires
- hantise du masque pur.

("Le clairvoyant", p. 56)

Avec Genèses, Paul Chamberland semble déjà favoriser la rencontre des genres, poésie, roman, essai. Alliance qu'il expérimentera dans L'Inavouable, L'Afficheur hurle et, de façon plus systématique, à partir d'Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie et Demain les dieux.

naîtront, où se greffent aux genres traditionnels, les arts de la scène et les procédés de l'imprimerie, tels le graphisme et le lettrage. Dans Genèses, on n'en est pas encore là, mais la confusion entre les discours, où domine toutefois le poétique tant dans le langage que dans la forme, laisse entrevoir l'éclatement qui se produira.

Si la troisième partie "Le sang des blés" est composée de poèmes en vers libres, la quatrième qui prête son titre au recueil, commence par un long poème intitulé "Métamorphoses de l'oeil et de ses séjours", divisé en six parties numérotées. Pour André Brochu, ce texte constitue sans aucun doute le "plus important du recueil [car il] inaugure une vision nouvelle du monde: "d'un regard supprima l'ancien monde"¹¹". Sa forme et l'ampleur de son souffle lui donnent toutes les apparences d'un poème en versets: y alternent toutefois entre de courts paragraphes (ou longs versets?), des vers libres qui s'étirent parfois sur l'autre ligne. Malgré cela, la notion de verset convient mieux à ce texte que celle de poème en prose, à cause de la dimension narrative et du ton prophétique de l'ensemble qui rappellent les longs poèmes bibliques. Les phrases rythmées qui composent chacun des versets font de ce poème une majestueuse symphonie célébrant la genèse d'un nouveau monde et d'un nouveau langage.

11. André Brochu, "Quel sens à donner à l'homme, à l'univers? Genèses de Paul Chamberland", dans Gilles Marcotte, Présence de la critique, Montréal, HMH, 1966, p. 248.

La grace descendit dans les séjours de l'Oeil et les inonda, remit à neuf les différences conjugales. Toutes satisfactions tendirent à s'organiser selon une habitude verticale. Les lianes s'ébrouèrent hors des matrices configurant le carrefour d'une exceptionnelle réussite:

posée l'orange à contre-nuit
le lourd baiser sur le désert
le ris de l'eau calma les fous

II

L'Oeil se dédoublait, l'Acte surgit - toutes les kermesses du feu pétillent en sa gaité, la conque des époux divertit les rivières. Celui qui rit à travers les branches montre l'alphabet de ses dents morsure et danse par les moissons.

("Métamorphoses de l'oeil et de ses séjours", p. 80-81)

Le dernier texte de la section "Genèses", "Lire la faute et le jardin" est plus proche du poème en prose. Non seulement la longueur du verset rappelle la strophe du poème en prose, mais surtout la prose n'est plus aussi mesurée, aussi resserrée; au contraire, elle ne cesse de multiplier les compléments déterminatifs et de se régénérer d'image en image, d'impression en impression:

Pour celui qui avait l'oeil exercé certains fruits du verger, selon l'heure et la digestion des pulpes, s'allumaient au pouvoir d'un bonheur aussi frêle qu'invariable - lueur qu'attisaient million d'années-lumières aimantées vers l'argile incrustable, infime persistance de la première ame-du-monde, celle du diamant multiple... à moins que les pierres-chantantes sous les feuilles n'aient distillé une efficace illusion du mystère.

("Lire la faute et le jardin", p. 92)

Ce paragraphe est suivi d'un vers libre qui marque une pause et ralentit le rythme en fixant une image, sorte

d'instantané poétique qui permet à la prose de reprendre son souffle: "L'oeil immobile dissuadait la danse." (p. 92). Le mouvement continu et déchaîné reprend de plus bel avec l'articulation "Par ailleurs" qui marque précisément une linéarité propre au langage de la prose: "Par ailleurs, combien d'espaces décantés produisaient le visage d'un rocheux désespoir..." (p.92).

Il y a dans ce texte un échange constant entre d'une part, un discours de prose dont le but est de faire passer un message - "que le monde n'avait point vieilli, que tous étaient contemporains de la naissance" (p.92)- et d'autre part, un langage de poésie qui propose une dimension symbolique, imagée, du message: "que les déesses préposées aux volcans n'avaient cessé de lisser leur fougue territoriale. Le chiffre de l'Initial dans le travers des siècles luisait." (p.92). Le plus étonnant, c'est que prose et poésie soient étroitement liées par la syntaxe du poème, comme si la frontière entre les genres était tombée ou n'avait jamais existé. Le dernier fragment de "Lire la faute et le jardin" montre ce va-et-vient que l'on retrouvera dans L'Inavouable:

Quel friable onyx sur le velours de sturpeurs! Et nous avons l'audace d'être libres
et de la proclamer à contre-métal déclinant.

("Lire la faute et le jardin", p. 92)

Le premier recueil de Chamberland est à situer dans la lignée des longs poèmes mystiques au ton majestueux,

au souffle ample et à l'inspiration grandiose, dont la littérature québécoise commence à avoir une certaine tradition. On n'a qu'à songer au Chant de la montée, aux "Grandes orgues" et à certains textes de Guy Gervais, de Guy Lafond, d'Yves Préfontaine et de Roland Giguère. Sans être des poèmes en prose proprement dits, ces textes marient les ressources de la prose à celles de la poésie. En cela, ils sont très proches de la visée du poème en prose; seules leur manquent deux conditions essentielles au genre, soit la brièveté et la volonté de composer des poèmes en prose.

Chamberland n'a jamais prétendu d'ailleurs avoir composé des poèmes en prose, ni des poèmes en versets et encore moins des proses poétiques. Il considère ces notions quelque peu désuètes, ou non pertinentes dans la mesure où la poésie ne se situe pas, selon lui, à ce niveau formel: c'est plutôt une question de degré, de sens:

Il m'est très difficile de définir et, surtout, de pratiquer une "forme" de poésie qui corresponde rigoureusement au "Moment présent" du monde. Le monde dans lequel nous entrons est tellement nouveau et mobile que la poésie, pour demeurer "actualisante", pour s'imposer vraiment comme lucidité, doit presque tout rejeter des formes, des traditions qui l'ont marquée. Ainsi le vers, qu'il soit libre ou régulier, me paraît aujourd'hui un moyen périmé, devenu insignifiant. L'antique distinction prose-poésie s'estompe à vive allure.¹²

12. Paul Chamberland, "Témoignages sur la poésie québécoise", dans La Poésie canadienne-française, Montréal, Fides, "Archives des lettres canadiennes, t. IV", 1969, p. 579.

Si Chamberland ne définit pas la poésie par une forme qui lui est extérieure, cela ne signifie nullement qu'il n'accorde pas d'importance à cet aspect. Au contraire, les modifications qu'il apporte aux poèmes publiés dans Terre Québec par rapport à leur version originale dans Le Pays prouvent qu'il était, dès ses premiers recueils, très sensible à l'effet poétique que peuvent créer, par exemple, la disposition d'un texte ou les blancs.

Le Pays (1963)

A l'exception de trois poèmes, "Hauts fourneaux", "Enfants brûlures de nuit" et "Méridien de la colère", les six textes regroupés dans Le Pays, sous le titre "Marteau parmi les écritures¹³", ont été reproduits dans Terre Québec, moyennant deux différences fondamentales: l'abandon des majuscules et le remplacement de la ponctuation par les blancs. Ces variantes transforment la perception des textes d'une version à l'autre.

Alors que la majorité des poèmes de Terre Québec s'apparentent aux poèmes en versets, ceux de Pays semblent avoir plus d'analogies avec le poème en prose, grace en particulier à la ponctuation qui introduit -comme dans Le Vier-

-
13. Id., "Marteau parmi les écritures", dans Le Pays, poésie, Montréal, Déom, 1963, p. 5-22. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.) Les six textes reproduits dans Terre Québec sont: "Foules" (p.7), "Domaine de l'aveugle" (p. 10-12) (correspondant au "Domaine de l'aveugle IV" du recueil de 1964), "Nuits de l'artère" (p.13), "Ungava terre de l'os" (p.17-19), "Femme mon espace" (p.20-21) et "Foyer de l'étreinte" (p.22). Seul "Nuits de l'artère" constitue un poème totalement différent de son homonyme de Terre Québec.

ge incendié - une sorte de logique grammaticale et syntaxique propre à la phrase. L'unité des strophes est moins liée à des questions de rythme et de prosodie qu'à l'organisation des phrases. Comparons, par exemple, les débuts de "Domaine de l'aveugle": la version ponctuée apparaît plus structurée, plus liée à un ordre logique et rationnel propre au discours de la prose que la version non ponctuée, où les mots semblent avoir retrouvé une autonomie qui leur permet de se détacher du contexte de la phrase, pour rétablir le règne de l'image:

Et puis nous nous reconnaissons: nos lampes s'inclinent. Je parle et tu me réponds. Je recueille tes silences et tu t'ouvres aux miens qui frémissent encore dans ta main levée vers moi; nos paroles sont brèves, fruits échus dans l'ordre sévère.

Les ruisseaux se sont mêlés, nos fruits n'en forment plus qu'une. Dieu hésite...

Que sait-il de la nuit? Celle du corps et de la pierre, celle du sang aveugle et de la sève déviée? Celle de la plaie et du couteau? Sang de l'homme, âcre rancune et tache indélébile sur toutes pierres d'autel. Les caillots de la mémoire encombrant le regard qu'on devrait fiancer aux claires danseuses du feu.

("Domaine de l'aveugle", dans Le Pays, p. 10)

et puis nous nous reconnaissons nos lampes s'inclinent je parle et tu me réponds je recueille tes silences et tu t'ouvres aux miens qui frémissent encore dans ta main levée vers moi nos paroles sont brèves fruits échus dans l'ordre sévère

les ruisseaux se sont mêlés nos nuits n'en forment plus qu'une Dieu hésite...

que sait-il de la nuit celle du corps et de la pierre celle du sang aveugle et de la sève déviée celle de la plaie et du couteau sang de l'homme âcre rancune et tache indélébile sur toutes pierres d'autel les caillots

de la mémoire encombrant le regard qu'on devrait
fiancer aux claires danseuses du feu.¹⁴

Le remplacement de la ponctuation par les blancs
est l'indice d'un désir de s'éloigner des marques de la pro-
se et de se rapprocher de celles de la poésie. La conception
poétique de Chamberland se raffermi dans Terre Québec: il
semble prendre conscience d'une certaine spécificité de la
poésie, comme forme et comme discours, ce qui lui permettra
sans risque de se tourner du côté de la prose dans L'Affi-
cheur hurle et dans L'Inavouable, faisant valoir les limites
de la division en genres et les possibilités d'osmose entre
leurs ressources propres.

Cette reconnaissance de la poésie n'est sans dou-
te pas étrangère au retrait du texte "Enfants brulures de
nuit" qui penche vers le récit poétique, pour se retrouver
aux côtés des poèmes de Terre Québec:

Nous avions mal vécu: l'on nous menait, mar-
qués du signe infâme, à la brève mort des enfants,
à leur gloire minuscule. Tant de massifs et de
toisons nous accueillirent qui voilaient des trap-
pes. (...)

Les enfants sur la table souffrirent; le ciel
respira. Ils ne parlèrent point: ils brûlaient (...)

("Enfants brulures de nuit",
dans Le Pays, p. 8-9)

C'est peut-être également pour sa très grande
proximité avec un langage de prose que "Nuits de l'artère" a
été écarté. Le titre est resté, mais la forme et le con-
tenu du poème sont tout à fait différents. La version du

14. Id., "Domaine de l'aveugle IV", dans Terre Québec, Mon-
tréal, Librairie Déom, 1964, p. 66.

Pays est référentielle: chaque strophe renvoie au titre en l'explicitant. Le texte vise avant tout à transmettre un message. L'affirmation du "Je" - "je revendique... je fais surgir" (p.13) - et la forme impersonnelle "Il faut" qui introduit une nécessité commandée par le "Je", une sorte de devoir inéluctable à accomplir, font verser le discours dans la prose. Prose imagée certes, mais prose tout de même, à cause de l'horizontalité du langage qui renvoie à la réalité des choses et non à la matérialité des mots:

S'il faut élire un mythe et si le ciel s'appesantit sur nos fronts au point qu'il faille à nouveau rendre l'espace à notre cri la flamme à notre souffle, je revendique la nuit, royaume habitable, celle qui épouse nos corps, nos armes, nos forges.

Avec la nuit, qu'elle nous soit conservée fraternelle, je fais surgir l'artère: verticale vivante et sûre en ses feuillages. L'artère d'homme, nourrie de ses terreurs et de ses colères, gavée de sa terre et de son blé.

Il faut briser les miroirs pour que paraissent, flagrants, les corps humiliés, impitoyable réquisitoire contre tous les privilégiés de la fortune et de l'habileté.

A tous les camarades, hommes brûlés au soleil hâve des terres sans pain, il faut sans cesse ménager l'aire d'un hurra soutenu.

("Nuits de l'artère", dans Le Pays, p. 13)

La version de "Nuits de l'artère" dans Terre Québec adopte plutôt la disposition en courts versets dont les fragments, séparés par des blancs, sont composés d'images qui se répètent et se répercutent les unes sur les autres. Cette forme signale la volonté de créer un poème. D'autre part, les versets renvoient moins au titre du texte, comme

dans Le Pays, qu'à une représentation qui se vit d'abord et avant tout dans l'écriture, par le rythme des images, l'organisation sonore des mots et le parallélisme de construction des syntagmes. Ces procédés renvoient les mots les uns aux autres dans une sorte de circularité du langage. L'orientation du discours n'est plus horizontale et référentielle, mais bien oblique et verticale, les images s'expliquant par leurs relations entre elles, entre les mots qui les composent, plutôt que par leur relation au titre ou à des réalités extratextuelles. Hors du poème, les mots et les phrases n'ont plus la même valeur, ni le même sens. Seul le poème leur donne toute leur signification:

la braise du dieu roule sur nos corps d'ardoise et l'espace du regard incendié s'effondre sur le fracas des miroirs

un homme ensemait le sillon de nos plaies d'une colère résineuse et nous brûlons parmi la forêt de nos actes

à jamais nous refusons la terre aux astres et le fer aux dieux à jamais nous enchaînons le vent dans les poumons de nos forges

et le prophète aux lèvres minces provoquait le cri des lances - nuit j'ai contre la nuit ma chair d'homme-blessure aux lèvres des contrées-famines¹²

Terre Québec (1964)

Avec Terre Québec, Chamberland présente l'image d'un pays et d'un peuple à la veille d'un combat. Dans des

15. Id., "Nuits de l'artère", dans Terre Québec, p.69. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

poèmes de la sentinelle, le ton devient revendicateur, l'image se fait contestation et la parole, tantôt violente, tantôt très douce, l'expression collective et personnelle d'une révolte. La forme et la longueur des poèmes varient beaucoup, mais c'est le verset qui prime le poème en prose. Ce sont des versets généralement assez courts regroupés pour former des strophes ou, à l'image de Nuits de l'artère, ils sont simplement isolés par des blancs. Quand le verset s'allonge, la tendance au poème en prose se fait de plus en plus insistante.

"L'Histoire", par exemple, cinquième poème de la première partie "Terre Québec", ressemble par divers aspects au poème en prose avec des blancs du Vierge incendié: juxtaposition et alternance des fragments nominaux et verbaux, importance du "Je" et de l'aveu, répétition à l'intérieur d'une strophe et d'une strophe à l'autre d'une formule qui relie les images en une même unité:

je tenais la tremblante étoile de l'amour

et alors qui étais-je dans l'heure médiane sur la cime immobile du temps elle coulait et respirait en moi elle s'y accomplissait dans la propagation de tous ses chemins de toutes ses étreintes

qui étais-je qui étais-je donc ainsi possédé ainsi fondu à l'axe du devenir ville lampe ou gorge foudroyée de la mort j'étais nul je n'avais lieu j'étais cette pure vibration sous l'étamine et le pollen qui traversait le monde intact force délire universel domaine entrelacé du muscle et du métal

("L'Histoire", p. 26)

"Foules" est très proche aussi du poème en prose par le "Je" anaphorique, le blanc, l'unité des versets, la circularité et la brièveté du texte:

j'invente la coquille et l'aurore
à ses lèvres surgit sans rosée des premiers
jours claquant dans le verbe j'invente un
cloître où mûrit l'astronef d'où les buildings
s'enfoncent dans le sein des chastes

j'invente du silence un nom plus refermé
que l'atome mais le ciel prochain n'en sera
pas moins peuplé d'animaux lumineux plus que
doctrines

et je n'invente rien j'herborise ma mémoire
toujours le même arbre à la fenêtre où je
m'ouvre boit les foudres muettes de ma chambre
un enfant suicidé ferait retentir ma rue d'un
futur plus vorace.

("Foules", p. 27)

Par ailleurs, certains poèmes de Terre Québec comportent des versets qui, par leur longueur, s'apparentent aux strophes du poème en prose. Ces textes créent un rythme particulier en faisant alterner de vastes plages de prose avec des vers libres. Par exemple, dans "L'Ungava terre de l'os", sorte de récit poétique (ou prophétique?) qui n'est pas sans rappeler les textes de Jean-René Major et de Claude Haeflery par la disposition en strophes, l'anaphore, la répétition et une certaine trame narrative à laquelle se superpose le rythme des images. Bien que caractéristiques du poème en prose, ces traits ne suffisent pas à lever l'ambiguïté avec le verset, qui persiste en grande partie à cause de la longueur du texte:

tu vivais dans l'éclat désespéré d'une
chambre -claquemufée ta fureur- tu te défendais
contre l'espace contre le cri de la santé

contre les souches les rivières contre les pans
vertigineux d'un ciel cravaché de soldats char-
geant les villes suicidées des roues enflammées
du Futur

sur la table grinçait la lame du plus haut
refus

tu vivais dans l'absence consommée du regard
regard rivé dans les miroirs secrets de ta mort
interminable toutes géométries de la danse et du
voyage respirées à l'asphyxie des masques inté-
rieurs encastrées par trop d'usure à l'oeil fixe
d'une lampe au plein silence de la mémoire

("L'Ungava terre de l'os", p.28)

"Femme mon espace" offre lui aussi certaines ana-
logies avec le poème en prose. Outre que les blancs entre
les syntagmes à l'intérieur du verset rappellent l'usage
qu'en a fait Lapointe, le parallélisme entre les images d'u-
ne même strophe et les rapports entre elles d'une strophe à
l'autre institués par des relations thématiques, syntaxiques
et phoniques, font de ce texte assez bref un tout unique.
Les transformations qui s'opèrent à travers le langage, de
l'accouplement de la femme et du poète à la naissance de la
parole, jusqu'à la prise de conscience d'un acte volontaire
décidé, mettent en lumière la structure à la fois circulaire
et narrative du texte qui l'apparente au poème en prose.
Toutefois la présence des trois vers au centre du poème re-
place celui-ci dans un espace de versification qui remet en
cause la spécificité de la prose:

est-ce toi-même revenue est-ce toi-mê-
me... longtemps avoir pressenti tes paumes chau-
des sur mon corps gercé dans les géoles polaires
tes mains faisant saillir d'avance l'artère de
mes lampes

je transgresse les saisons pour te saisir
 jusqu'au sel de ton rire jusqu'au berceau de tes
 actes o vibrante figure des pluies chair in-
 time de l'étoile en vivante blessure sous l'appar-
 rat des jardins

heure éclatée sur l'An de Feu
 roue des noces antérieures
 chiffre du blé de ses royaumes

j'apprends la mort domptée jusqu'aux derniers
 paliers du velours nous marchons à travers le
 treillis secret des regards de fauves assoupis

("Femme mon espace", p. 54)

L'alternance dans la poésie de Chamberland de di-
 verses formes poétiques où domine toutefois la forme du ver-
 set, a pour effet d'atténuer la présence du poème en prose.
 C'est une poésie qui, en transgressant en quelque sorte les
 limites du poème en prose, montre de façon paradoxale et
 exemplaire, les différences et les analogies entre le verset
 et le poème en prose.

A première vue, pour³ citer un dernier exemple, le
 verset de "Domaine de l'aveugle III" pourrait aisément être
 comparé à une strophe du poème en prose. Chaque alinéa a
 en effet une unité qui se manifeste par une constante, ré-
 pétée d'un syntagme à l'autre, servant à rompre la linéa-
 rité de la prose. La longueur du texte et l'organisation
 rythmique et syntaxique des fragments caractérisent cepen-
 dant le poème en versets. Alors que la strophe du poème en
 prose est délimitée par la cloture des idées et des images,
 dans le verset s'ajoutent des considérations de prosodie et
 de rythme. L'énumération, une constante de l'écriture poé-
 tique de Chamberland, se double de la figure de la répéti-

tion qui permet au langage de revenir sur lui-même, de pousser les images dans de nouvelles directions et, surtout, de concentrer dans l'espace du verset des groupes rythmiques semblables et de les changer de cadre lorsque l'unité syntaxique se transforme:

le corps lui-même échappe... ce qu'on saisit
au foyer des douleurs n'est qu'un reflet instantané
né le corps est étranger à "un corps" laissé là
que l'on rescape à distance et l'on s'évanouit sur
la rive obscure frêle figure translucide une espèce
de pellicule soluble illusoire agitation de la figure
désertée on est son regard fait nuit et silence

ou bien l'on est pris à l'intérieur dans son
corps on est dans son corps où l'on vit intensément
presque avec défi les mille grouillements et
bruissements d'organes et de vaisseaux un moment
l'on est profond et sourd en la substance des
reins et l'on jaillit plus loin dans l'acide cré-
pitation de l'artère

("Domaine de l'aveugle III", p. 64)

Si la plupart des textes de Terre Québec sont plutôt de l'ordre du verset, il n'en demeure pas moins que ces vastes plages d'écriture sont tributaires du poème en prose et de sa grande liberté. Les analogies avec Le Vierge incendié sont d'ailleurs nombreuses: juxtaposition d'impressions isolées par des blancs, transformation d'aveux en images, emploi de la répétition et de l'anaphore, fréquence des phrases nominales où les mots semblent s'appropriier un territoire en cherchant à occuper un espace, et enfin constante de l'énumération qui annonce la frénésie de la parole qui fera éclater les cadres du verset dans L'Afficheur hurle et dans L'Inavouable, pour instaurer le règne de la prose en poésie.

L'Afficheur hurle (1965)

Paru en 1965, L'Afficheur hurle retient des recueils antérieurs l'alternance entre le vers libre, les plus longs versets et la strophe du poème en prose. Mais le ton est beaucoup plus revendicateur et contestataire. Le but de l'écriture, précisément datée de décembre '63 à décembre '64, semble incompatible avec la poésie, du moins avec une certaine image d'elle:

et tant pis si j'assassine la poésie
ce que vous appellerez la poésie
et qui pour moi n'est qu'un hochet
car je renonce à tout mensonge
dans ce présent sans poésie
pour cette vérité sans poésie moi-même¹⁶

Le recueil s'affiche pourtant comme "poème" par son sous-titre. Poésie du cri et de la dénonciation, "constamment menacée de retomber à l'état de prose¹⁷", qui maintient un équilibre entre la poésie et la prose grâce à un va-et-vient entre une disposition strophique et la coulée de la prose, d'où naît le rythme syncopé et diversifié de l'écriture. Même si les aveux et les contestations d'une situation de dépendance et d'aliénation accablante prennent souvent le pas sur le langage poétique, le ton lyrique, le rythme et la répétition des images suggèrent le lien avec la poésie:

16. Id., L'Afficheur hurle, poèmes, Montréal, Parti Pris, [s.d.], p. 10. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

17. Jean-Louis Major, "L'Hexagone: une aventure en poésie québécoise", dans La Poésie canadienne-française, "Archives des lettres canadiennes, t.IV", p. 195.

je suis un homme qui a honte d'être homme
 je suis un homme à qui l'on refuse l'humanité
 je suis un homme agressé dans chacun des miens et qui
 ne tient pas de conduite sensée cohérente devant
 les hommes tant qu'il n'aura pas réussi à effacer
 l'infamie que c'est d'être canadien-français

(L'Afficheur hurle, p. 13)

On serait tenté parfois de considérer certains passages comme l'équivalent d'une strophe d'un poème en prose, mais la longueur et la coulée continue du texte viennent contester la densité du poème, réalisant du même coup un des projets de sape de L'Afficheur hurle. Seuls les textes de la seconde partie rassemblés sous le titre de "Poèmes à Thérèse", isolés sur une page et numérotés, manifestent l'intention de construire des poèmes: y alternent, comme dans Terre Québec et Genèses, diverses formes de vers libres, de versets et de poèmes en prose. Le premier texte est sans doute celui qui se rapproche le plus du poème en prose, grâce à la longueur de ses versets, aux blancs qui rompent la succession de la prose à l'intérieur des strophes, aux structures phoniques et thématiques qui tissent des relations entre les mots, au fonctionnement sémantique du texte où l'image prime le message et enfin, au retour-ironique- de l'expression initiale à la fin qui marquerait la circularité du poème si l'"etc" ne venait pas en quelque sorte remettre en cause la clôture du texte:

les coulées d'avril sur tes épaules
 et les fusains de l'orage contre ton dos de nouveau je
 te prends aux brouillards de midi

comme ce fin déluge te rend violette
 soudain tu es l'électrique marée

jugulant les abords de mes lèvres
salivées de roses désirs

ma femme de cinq heures dans le débordement des
hommes et des choses taxis autobus piétons
chargés d'enfants et de colis gens affairés gens
raturés de soucis dans ta proximité je leur
découvre des frémissements d'herbe de sable
et des frétillements solaires

ils l'oublient ils l'oublient ce qu'ils sont des
corps rivés au poulx de la lumière au gigantes-
que bonheur des soleils

le monde était alors la proie de puissants managers
qui encombrèrent la ville qui encombrèrent la
vie de leur poisseux affairément la moindre
parole la plus éphémère sensation s'entachèrent
de l'indélébile fadeur du papier monnaie des
comptes en banque et des bonheurs à crédit

les coulées d'avril sur tes épaules
etc...

("Poèmes à Thérèse", p. 31-32)

Dans les autres poèmes, les vers libres ou les
versets se succèdent et composent une séquence séparée de la
suivante par un blanc. La strophe est ainsi constituée d'un
groupe de vers libres et non plus d'un paragraphe de prose,
comme c'est le cas, par exemple, dans le septième texte dont
la brièveté et la composition en courts fragments correspon-
dent au poème en prose:

et voici que sous ma main ton corps me rend l'hé-
sitation de l'homme au bord des choses la
première caresse de l'homme frôlant la ter-
re vierge et la timidité d'avant la premiè-
re possession étincelle en quoi s'allume
déjà toute l'incendie nuptiale (sic)

je te pénètre et connais le besoin de toi qui est
le monde livré à ma faim

je vois s'éteindre dans tes yeux les monstres
de ce temps tu es Demain palpable dans l'au-

jourd'hui de nos luttes femme où le monde
déjà n'est plus qu'une page blanche d'éco-
lier

("Poèmes à Thérèse", p. 47)

Le texte en italique, "Je te parle toujours d'autre chose", sert de division entre les sept poèmes de la section "Poèmes à Thérèse" et la troisième partie où Chamberland renoue avec une prose continue, découpée en vers libres et en courts versets. Parfois ces derniers se présentent comme de plus longues litanies en prose, mais ils s'inscrivent dans la foulée du texte syncopé de vers libres, ce qui leur enlève toute autonomie et d'emblée tout rapport au poème en prose:

jusqu'ici

j'ai su me tenir à flot tenir le haut du pavé
des mots avaler d'une seule gueulée les
barbituriques du lyrisme mais je cou-
le à pic dans l'universel merdier qui strient
parfois de dégueulants néons les longues
giclées violettes de la nuit flash d'âmes ?
démences ha ha lames dans la chaude cervelle
du tendre poète aux prises avec la boue
les rots les miasmes les mille-pattes de
l'enfer cervical ah suis-je donc la bouée
barbouillée de goémons pourris le journal
vert de la folie entre les doigts des algues
cerviphages

(L'Afficheur hurle, p. 53)

Dans cette partie, le "Je" se montre plus virulent. Il conteste l'Eglise, son pouvoir, les fausses pistes qu'elle a tracées. Il dénonce sa condition d'homme et d'écrivain, comme l'ont fait auparavant Gaston Miron, Paul-Marie Lapointe et Gilles Hénault. Par ailleurs, on retrouve sinon des images du moins le ton de l'invective et le dis-

cours proche de l'aveu qui caractérisaient certains poèmes en prose du Vierge incendié. De même, à l'instar des poèmes en prose de Voyage au pays de mémoire, plusieurs passages de L'Afficheur hurle constituent des réflexions sur le poème et la poésie. Chamberland dresse un véritable réquisitoire pour que la poésie renonce à ce qu'elle fut - "plus rien de ces froufroutantes archéologies d'intérieur" (p. 57) -, qu'elle se rapproche du peuple et s'arme pour le même combat que lui, qu'elle devienne action révolutionnaire, qu'elle dénonce une condition, qu'elle provoque et bouleverse:

que le poème se défigure que le poème s'appopulace
qu'il se fasse boue et crachat au front des
étoiles trop pures qui minaudent par-delà les
barbelés des villes

(...)

la poésie n'est plus un jeu ni la pensée une amulette

que le poème se dégrade qu'il ne soit plus correct
qu'il ne soit plus lisible qu'il offense qu'il
soit l'hydrolyse mentale et le courrier de la
fureur nouvelle

(L'Afficheur hurle, p. 56-57)

Il s'agit là d'un langage de révolte certes, mais qui trace avant tout un programme d'écriture où la parole poétique va se muer peu à peu en "parole politique¹⁸", par l'intermédiaire d'une forme et d'un discours qui tendent à se rapprocher de la prose:

18. Paul Chamberland, L'Afficheur hurle, poème, Montréal, Parti pris, 1969, p. IV.

je n'aurai plus d'autre discours que mon quoti-
dien désespoir ce que je suis ce qu'ils ont
fait de moi ma terre dépossédée mon peuple
dépaycé ma chair et ma substance Québec aux
mains des autres livrée prostituée

je suis l'illégitime et le marqué au front
je n'ai de vérité que ma honte d'esclave mon
âme est une monnaie vile entre les doigts des
flics et des banquiers

(L'Afficheur hurle, p. 57)

C'est véritablement dans la quatrième et dernière
partie de L'Afficheur hurle que s'accomplira cette mutation
graduelle d'une parole poétique éminemment mensongère, parce
que désincarnée et déphasée par rapport à la collectivité,
en une parole politique plus proche du peuple et de son
état. La déclaration de Miron "à la dérision" (p.67) sert de
point de départ à une série de témoignages et de contesta-
tions de la condition de l'homme canadien-français. La for-
me du verset et du paragraphe de prose permettent d'isoler
chacune des invectives et des dénonciations. Le texte ins-
titue un procès au Canada et à l'impérialisme américain qui
font figure d'agresseurs face au Québec, dont le rôle de
victime est lui aussi violemment conspué. Le poème en prose
cède le pas au discours pamphlétaire plus proche de l'essai
que de la poésie:

oh Toi cède Toi big brother connard anonyme
deux cents millions d'anglo saxons hydre
yankee canadian marée polymorphe imberbe
à serres nickelées Standard oil General
Motors je suis cubain yankee no je suis
nègre je lave des planchers dans un bor-
del du Texas je suis québécois je me fais
manger la laine sur le dos je suis l'agneau
si doux je m'endimanche du red insign et
je crève à la petite semaine je suis une

flaque une bavure dans les marges de ma
Bank of Montreal de Toronto.

(L'Afficheur hurle, p. 71)

La parole, très circonstanciée, devient par moments franchement terroriste:

il ne cédera pas nous lui ferons un feu d'artifice
avec ses dollars et son Canada nous lui pren-
drons les arsenaux de notre colère nous lui
dynamiterons notre refus avec ses RCMP ses
Wagner et autres chiens officiels nous démi-
nistrerons tous les tontons-matraque

(L'Afficheur hurle, p. 72)

L'engagement politique que L'Inavouable réaffirme-
ra deux ans plus tard est donc en germe dans L'Afficheur
hurle, dont la forme délaisse peu à peu le vers libre et le
verset de Terre Québec pour adopter le langage et le dis-
cours de la prose. A la fin d'ailleurs, Chamberland renoue
avec le lyrisme du recueil précédent pour nommer, dans un
mélange d'espoir et de dérision, cette Terre Québec, par un
dernier cri, dernier appel à la collectivité, dernier hurle-
ment de l'afficheur à son peuple et à l'humanité tout en-
tière:

terre camarades

ton nom Québec comme bondissement de comète
dans le sommeil de nos os comme raz-
zia du vent dans la broussaille de nos
actes

voici que le coeur de la terre déjà bouleverse
nos labours et nos rues et de notre coeur
lui répond dans le saccage des habitudes

Québec ton nom cadence inscrite en l'épaisseur
du besoin unanime clameur franches la

forêt de nos veines et dresse à la face du
monde l'orée de notre jour

le temps de notre humanité

(L'Afficheur hurle, p. 77-78)

L'Inavouable (1967)

Comme L'Afficheur hurle, L'Inavouable porte en sous-titre la mention "poème"¹⁹ au singulier bien que l'ensemble du recueil se compose d'une suite de fragments numérotés de 1 à 89, où alternent des vers libres, des versets et de longs paragraphes de prose, ce qui produit une "heureuse" diversité de rythmes²⁰, pour reprendre la formule d'André Brochu. Malgré cette discontinuité apparente, L'Inavouable se veut d'abord un texte unique où la prose et la poésie marient encore une fois leurs ressources, pour faire éclater toute distinction entre les genres. Ce recueil poursuit ainsi la démarche de "dépoétisation" entreprise dans L'Afficheur hurle:

La dépoétisation, ainsi que je la conçois, -mon inhumaine condition- ronge le coeur de la poésie à la fois comme un "ver" (détérioration des formes "établies") et comme un "germe" (l'urgence d'un langage qui nous signifie).²¹

A travers ce rejet des formes poétiques traditionnelles, il n'y a plus lieu de considérer le poème comme un

19. Id., L'Inavouable, Montréal, Parti pris, 1967, 118 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)
20. André Brochu, "L'Inavouable, recueil de poésies de Paul Chamberland", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p.427.
21. Paul Chamberland, "Dire ce que je suis", Parti pris, vol. VII, no 5, janvier 1965, p. 39-40.

objet fermé, clos, autonome, mais plutôt comme un état du langage ou mieux comme un acte du langage. Aussi est-ce bien dans L'Inavouable que Chamberland expérimentera avec le plus de justesse cette "poly-écriture", cet "autre chose", dont il parlait peu après la publication de L'Afficheur hurle:

Le romanesque ni le poétique ne m'intéressent pour eux-mêmes. Me passionne bien davantage ce qui, tour à tour, les rassemble et les distingue: "autre chose" qui se laisse difficilement circonscrire. J'entrevois un langage poly-dimensionnel, une poly-écriture qui satisfasse pleinement le désir d'une expérience totalisante. Ne rien disqualifier, du délire ni du reportage.²²

Cette alliance des formes et des discours, c'est bien ce que ramasse en sa formulation même l'expression "poème en prose". Mais peut-on parler de poème en prose à propos de L'Inavouable? Ce serait probablement trahir le projet de contestation au cœur duquel s'inscrit la poésie de Chamberland. On ne peut nier toutefois que cet affranchissement progressif du vers et ce coup de barre du côté de la prose qui s'effectuent depuis L'Afficheur hurle et qui se concrétisent dans L'Inavouable sont redevables aux conditions d'existence du poème en prose.

Si Chamberland s'affranchit des formes traditionnelles de la poésie, y compris de celles du poème en prose, en disposant tantôt sa prose en vers, tantôt ses vers en prose, en introduisant une structure narrative, "le récit de Désiré", qui vient rompre la circularité des fragments numérotés, en isolant des mots et des images ou inversement,

22. Id., "Les poètes et le roman", Liberté, vol. VII, no 6, nov.-déc. 1965, p. 508-509.

en prolongeant sur des pages entières des paragraphes de prose, c'est que, pour lui, le poème ne se ramène pas à une forme extérieure: c'est une manifestation synthétique des divers genres, de l'essai au roman et des divers tons, du lyrisme à l'invective. Reste que, dans cette "expérience totalisante", certains passages et même quelques extraits du "récit de Désiré" empruntent plusieurs de leurs procédés au poème en prose: notamment la circularité et l'autonomie de chacune des strophes, l'importance de la répétition, le lyrisme des phrases et le rythme des images.

Désiré mon visage est caché rien là de glo-
rieux ni de honteux les mains vont à leur
ouvrage comme de fidèles travailleurs -on n'en
parle guère

J'ai toutes les faiblesses et je suis quelconque:
aujourd'hui loin de m'en plaindre je m'en réjouis
à jamais mon visage est tourné vers l'ombre
et le silence, il n'est la lampe que d'une seule
femme dont l'amour m'aura pour toujours porté au-
dessus de moi-même

un jour toutes les dimensions seront devenues na-
turelles la mort elle-même sera un jardin familial,
"elle sera vraiment le sommeil" nous rayerons
des livres le mot violence et le mot tendresse
nous serons doux sans faiblesse, et nous ne
saurons plus notre force les paradis s'accom-
pliront sur nos têtes qui rouleront aux vergers

nous ne sortirons jamais plus d'une enfance...

("Le récit de Désiré, 88", p. 106-107)

Comme le poème en prose est un genre de révolte et de liberté, il n'est pas étonnant de retrouver des survivances de cette forme dans une poésie qui se dit avant tout "révolutionnaire".

Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie
(1966-1969)

Dans Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie, poèmes écrits entre 1966 et 1969, le désir de faire de la poésie la somme de toutes les possibilités du langage est encore plus évident. Ce recueil constitue un véritable tournant dans l'évolution poétique de Chamberland. Comme le titre l'indique, toutes les formes ont éclaté ou plutôt les textes représentent des éclats, éclats de vie, "flashes" que viendra expliquer à la fin une longue révélation. Du poème en vers aux calligrammes, du poème en versets aux textes en prose, des jeux sur le langage à l'exploitation typographique de l'écriture (caractères gras, italiques, majuscules), de l'utilisation des citations à l'emploi systématique de l'intertextualité, la poésie de Chamberland se veut une recherche, un laboratoire d'où rejaillit le pouvoir de l'écriture.

A partir de 1966, cette conception de la poésie comme exploration des ressources du langage s'affirmera chez plusieurs jeunes poètes dont Nicole Brossard, Raoul Duguay et Luc Racine. La démarche de Chamberland reste toutefois individuelle et ses recueils postérieurs à 1970, Demain les dieux naîtront et Le Prince de Sexamour entre autres, seront des comptes rendus de ses expériences d'écriture et de vie, les deux étant devenues indissociables, comme le poète l'a révélé à la fin d'Eclats de la pierre noire. Dans ce contexte de laboratoire, de "Fabrique d'écriture", les distinctions entre la prose et la poésie sont levées et les

notions de poème versifié, poème en versets et poème en prose ne sont plus pertinentes. Au poème en prose succède le texte.

Depuis Genèses, Chamberland a constamment mis en cause les rapports entre la prose et la poésie, si bien qu'à la fin des années '60, il écrit: "... le poème incorpore ses propres circonstances: elles le forment, c'est pourquoi nous l'appelons prose, qui n'est rien d'autre que la prose réelle!". Ce n'est donc plus la prose qui est poème, comme dans le poème en prose, mais à l'inverse le poème qui est prose. Ce postulat s'inscrit bien dans l'oeuvre poétique de Chamberland qui, à partir de L'Afficheur hurle et L'Inavouable, s'est définitivement orientée vers la prose, pas celle de la communication quotidienne, mais une prose "réelle", c'est-à-dire plus proche de l'écriture, d'un travail sur le langage. Cette orientation est intéressante dans l'évolution du poème en prose, car elle permet de formuler deux constatations: d'abord que la tendance de la poésie vers la prose depuis 1950 ne cesse de se confirmer par les oeuvres; puis qu'en rejetant la forme du poème, par un mouvement du poème vers la prose, le texte de Chamberland emprunte le chemin inverse du poème en prose et vient en quelque sorte remettre en cause l'existence même de ce genre en poésie québécoise.

-
23. Id., Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie, poèmes suivis d'une révélation (1966-1969), Montréal, Editions Danielle Laliberté, 1972, p. 60.

D. Chroniques du pays: Pierre Ferreault

Toutes isles (1963)

Chez Pierre Ferreault, le penchant pour la prose se traduit dans Toutes isles par une propension au récit. Le sous-titre du recueil paru en 1963, Chroniques de terre et de mer²⁴, reflète la nature de ces textes. Ils adoptent la forme et la longueur du poème en prose, mais la plupart d'entre eux sont des narrations d'aventures sur la mer. La disposition en courtes strophes reproduit la forme traditionnelle du poème en prose et le ton lyrique, le rythme des phrases contribuent également à créer des effets poétiques. Mais la présence d'un narrateur, l'organisation temporelle et spatiale des événements, l'intrusion de dialogues, le déroulement narratif où s'intercalent des notations descriptives font que le récit prend vite le pas sur le poème:

Un peu avant le jour nous avons entendu un grand remue-ménage de couleurs.

Blanchon qui nageait avec indolence remonta vers la surface. Il n'y avait à l'horizon ni arbre, ni île à la dérive.

Seule, autour de l'eau une "barge" frappée par un tohu-bohu de cordages, d'aussières et de filets.
(...)

Pourquoi donc cette "barge" avait-elle choisi d'être en forme d'oiseau mort? Blanchon dit - "Parce qu'elle ressemble à ces vieux pêcheurs qui ne veulent pas s'endormir à l'échouage".

24. Pierre Ferreault, Toutes Isles. Chroniques de terre et de mer, Montréal, Fides, 1963, 191 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Je songeai qu'il faut beaucoup d'amour pour
partir un soir à la recherche d'un semblable
matin.

Et le soleil se leva tout à fait sur la mer et
sur un oiseau en forme de "barge" du Havre
Saint-Pierre.

("Soleil levant", p. 20)

Cette alternance entre une forme poétique et un discours de prose a été perçue par André Brochu comme un "certain malaise pour le lecteur²⁵" et par Gilles Marcotte comme un "sentiment de déséquilibre²⁶". En effet, même si la circularité du poème est très souvent préservée par la reprise à la fin de l'image initiale et par de nombreuses répétitions, ces textes n'arrivent que rarement à offrir un fonctionnement purement poétique. Ou bien ils penchent du côté du récit ou bien Perreault se montre discoureur et chroniqueur justement, faisant étalage de ses connaissances ou de ses lectures. La gratuité du poème en prose est dès lors remise en cause par une visée didactique, plus propice à la petite histoire ou au reportage. Considérons par exemple le texte qui ouvre la section intitulée "Jacques Cartier, capitaine du Roy":

Faire voile jusqu'au bout du hasard et changer
pour autant la face du monde!

Leur saga fut marine et périlleuse, leur navigation n'étant qu'hypothèse en proie aux dérives.

25. André Brochu, L'Instance critique, 1961-1973, Montréal, Leméac, 1974, p. 323.

26. Gilles Marcotte, Le Temps des poètes, p. 120.

Certes la boussole et l'estime, certes l'astronomie et la cartographie, certes les instruments les plus divers depuis le révélateur des profondeurs et le bâton de Lévi... jusqu'aux nocturlabes, aux horloges, aux gnomons et aux clepsydres, certes les théories les plus diverses et de la plus haute fantaisie, certes et bien autres choses encore guidaient la navigation des découvertes!...

Dependant et en dépit des prétentions des pilotes et timoniers, Samuel de Champlain écrivait dans ses relations:

"Dieu n'a pas permis à l'homme l'image de la longitude."

Certes le hasard fut aussi d'un grand secours à ceux qui revinrent à bon port.

("trois navires", p. 25)

A l'image de ce dernier, les textes de la deuxième partie du recueil sont des espèces de commentaires lyriques sur l'oeuvre et les activités de Jacques Cartier, en hommage à ses talents de navigateur. Sous l'apparence extérieure de poèmes, la forte concentration d'informations les fait verser dans la prose. C'est le cas aussi des textes regroupés dans la troisième partie, "Tête à la baleine", dont les titres traduisent le double caractère poétique et en quelque sorte touristique de ce recueil: "Village voué à tous les larges" (p.46), "Une Baie plate" (p.48), "village, en apparence consacré à la pêche, absorbé par le feu" (p.49), "déménagent aux isles" (p.52-53) et "toutes isles" (p.54-55).

Dans les sections suivantes, "La pêche miraculeuse" et "Nomades de terre et de mer", prédomine le récit où le "Je" se fait chroniqueur. Les textes ne gardent du poème

en prose que la division en strophes et l'anaphore qui rehausse le lyrisme de l'expression. La prose est plus explicative que réflexive:

Et ce jour-là les pêcheurs de Tete à la Baleine remplissaient une barque ainsi construite, traînant sur le rocher les millions de mailles de leurs filets teints en noir pour tromper les reflets.

Et ces hommes, pêcheurs de morue, vivant à la hauteur des ailes, savent encore qu'une barque naquit un jour d'un oiseau migrateur et vorace d'espace.

(...)

Et ils partent sur cette mer la plus haute qu'on ait jamais vue, et ils passent entre les îles parfois au-dessus des oiseaux et je vois bien que leur barque ne touche plus à la mer.

Et je m'inquiète de cette mer qui a l'air de sourire à leur passage et qui est jalouse des oiseaux et d'un chant de flute.

Et je m'inquiète pour une barque construite sur le modèle d'une "outarde" et que la mer regarde, ayant l'air de sourire.

("naviguant un oiseau", p.62)

Quelques textes de la quatrième partie -dont le premier "à pierre fendre"- se rapprochent davantage du poème en prose par leur structure circulaire, le langage imagé et le lyrisme de l'expression. Parfois la prose explicative qui caractérise Toutes isles semble vouloir primer, mais le procédé de la répétition ramène le langage sur lui-même, mettant en évidence la relation des mots entre eux plutôt qu'avec les réalités auxquelles ils renvoient. Même si des liens avec des référents extratextuels sont presque inévitables, compte tenu du caractère descriptif de cette poésie,

les images proposent un monde en soi, composé des éléments du texte qui forme ainsi un ensemble fermé, autonome, et non une représentation signifiant autre chose qu'elle-même. Tout se joue à l'intérieur des strophes par des rapports sonores et sémantiques entre les mots, par le parallélisme des images et la symétrie des constructions syntaxiques. Bref, le texte fonctionne comme un poème dont la cloture est marquée par la reprise de l'image initiale:

J'assiste aux départs des oies blanches et à la libération des tourments sur l'archipel des Sorciers...

d'immenses feuillages blancs comme sans branches tombent sur les silences crispés du matin, endormant les moindres traces d'hommes, de bêtes et d'eau...

et l'émouvante évasion des sortilèges sur un tapis d'ailes innombrables emporte avec elle tous les désirs d'oiseaux qui sommeillent dans mes songeries...

(...)

Qui me prendra par la main glacée des aurores boréales pour me verser du côté des êtres torturés par le vent, du côté de l'air immense et creux comme le tambour à deux visages?

(...)

J'assiste, indécis, à tant de départs et tant d'arrivages, sans connaître les raisons de chacun, sans comprendre pourquoi les dauphins blancs se préparent, eux, à partir de l'inverse pour le nord et moi à les suivre, profondément jusqu'à la source des neiges.

La neige remplace beaucoup d'oiseaux.

("à pierre fendre", p. 90)

Malgré quelques exceptions de ce genre, très vite Perreault revient au style de la chronique pour raconter

une légende ("Phoca groenlandica" p.93, "La gigue du Labrador" p.94) ou une histoire de pêche au loup-marin en quelques épisodes qui forment une suite lyrique de courtes proses (p.96-104). Dans la section suivante "La pointe de la fonderie", il explique les méthodes de préparation, de cuisson, et de fonderie dans des textes brefs qui empruntent la forme extérieure du poème en prose, mais dont la visée didactique n'a rien à voir avec le genre.

Dans la cinquième partie, "Nomades de Caribou", Perreault se sert des procédés lyriques du poème en prose pour décrire les us et coutumes des Indiens et des Montagnais et faire voir la force et la richesse de la littérature orale. A travers ces légendes et ces hommages, perce la conception de la poésie de Perreault, sorte de mémoire collective, façon de ressusciter la parole d'un peuple et de vaincre le temps et la mort:

Le poème n'a d'importance que s'il répond à la faim, que s'il se transmue en nourriture: car ils habitent l'essentiel et même leur chant n'a pas d'autre objet.

(...)

Or tout un village réclame le poème de haute inspiration, le récit et la prophétie, le chant et le cantique, la mémoire et l'enseignement comme si toute signification se trouvait contenue dans l'instrument du culte.

("Le chant est un breuvage...", p. 166)

La poésie de Perreault rejoint ainsi la visée des poètes qui, de 1960 à 1965, n'ont cessé de dire le pays.

Son oeuvre a assurément un côté folklorique, plus proche du

conte que celle d'un Filon ou d'un Chamberland. Mais cette image de la poésie explique précisément ses tendances à la fois narratives et didactiques. C'est pourquoi, sans vouloir diminuer les rapports indéniables qu'entretient Toutes is-les avec le poème en prose, on se doit de considérer ce recueil avant tout pour ce qu'il est: un album illustré, composé de chroniques, de récits et de proses descriptives célébrant un pays, ses habitants, ses légendes et, surtout, sa mer.

E. Chants lyriques et poésie amoureuse: Guy Gervais

Chant I-II (1965)

Absente des chroniques de Pierre Ferreault, la femme est célébrée par Guy Gervais dans les vingt poèmes en prose de Chant I-II²⁷. Du chant, la composition de ces textes retient une structure itérative et circulaire qui accentue le lyrisme de l'expression et contribue d'une certaine manière à leur statut de poème. Ce sont les répétitions qui condensent les images autour d'une même représentation, permettant ainsi à la prose de rompre avec la linéarité qui lui est naturelle. Elles instituent également différents rapports sémiques, syntaxiques et phoniques entre les mots, dans le but de composer un ensemble clos. Comme

27. Guy Gervais, Chant I-II, Montréal, Editions d'Orphée, 1965, [s.p.]; repris dans Poésie I, Montréal, Parti pris, 1969, p. 109-128. (L'édition originale n'étant pas paginée, les notes renvoient au recueil-rétrospective.)

la syntaxe de Gervais a tendance à s'encombrer d'une suite de relatives et de compléments, la répétition d'une constante sert à interrompre cette coulée de la prose poétique:

je suis auprès de toi le plaisir de tes cheveux aux vents et la source de ta gorge qui s'éclaire et s'ouvre sous le souffle de l'évidence du double mystère de ton cours éternel, je suis auprès de toi au travers de tes yeux le délire bleu des envols et des immenses soupirs où se perdent mes sens et mon sixième espoir, je suis auprès des brousses qui recouvrent les iris duels ouverts à jamais à l'aube du premier soleil qui traverse en brûlant l'ombre de tes gorges (...), je suis auprès de la vierge quand l'arc se recourbe sous la voute (sic) immuable après les bruines.

("Chant I", 2, p. 111-112)

Poésie amoureuse où l'eau, la mer, le sable tissent des liens entre le "Je" et le "Tu", tout en inscrivant dans cette relation une sensualité qu'épouse à merveille l'énumération débordante d'images, de symboles, de mots empruntés au lexique de la plus pure tradition lyrique:

laisse-moi mourir si tu te meurs comme la jeune vierge qui ne court pas sur l'herbe, laisse-moi mes veines s'ouvrent [sic] comme un fleuve où tu descendes en fleur et sans vertige vers l'inconnu, laisse croître [sic] en mes chairs les champs fragiles dont tu rêves en mon sommeil.

("Chant I", 3, p. 112)

Le lien entre le "Je" et le "Tu", que chaque poème tente à sa façon de souder, est marqué lexicalement par la reprise de la locution "au travers", véritable leitmotif de ces chants:

au travers les ronces.
 au travers les rocs infranchissables je coulerai
 mon sang comme une eau de source jusqu'à toi qui
 m'ouvres les bras au travers les mers où je coule
 vers la courbe inépuisable de tes hanches qui
 s'ouvrent et se referment (...)

("Chant I", 7, p. 115)

Dans Chant II, la composition des poèmes suit le modèle de ceux de Chant I en juxtaposant des images toutes plus développées les unes que les autres, par une accumulation de compléments et de relatives. Le mouvement lyrique est créé par la présence envoûtante de la femme autour de qui se multiplient les symboles les plus riches et les plus prolifiques, de la mer à celui du feu. Encore une fois, c'est la répétition qui structure le flot d'images intarissable dans l'espace d'un poème:

Si tu brisais l'étreinte des mortes racines qui
 retiennent les pleurs de tes bourgeons, alors,
 tu entendrais descendre des cieux le voilier des
 colombes sur tes membres nus qui attendent aux
 douceurs de source les caresses d'une flamme
 aux chaleurs, d'un vent d'aube éclairée,

aux chaleurs d'une flamme dont le reflet monte
 sur mes yeux comme une mer soumise par le charme
 de lunes lointaines et distantes, aux douceurs
 d'une flamme qui coule d'une source enlacée
 parmi les pleurs qui montent à mes yeux dans
 toutes les rosées des aubes; aux caresses d'une
 flamme qui te couvre sous l'ardeur et te découvre
 sous la lumière (...)

("Chant II", 2, p. 119-120)

Quand la répétition ne vient pas arracher la prose à sa linéarité, lui donner forme et structure de poème, le texte verse dans la prose poétique et se transforme en une séquence amoureuse refermée sur elle-même, sorte de métapho-

re filée décrivant le geste amoureux. Participent à cette extase les trois éléments qui caractérisent la poésie de ces chants, soit le "Je", "la mer" et "la femme":

comme tu me regardais dans les yeux je vis avec le calme, la majesté et l'ardeur de la mer descendre et s'avancer vers moi laissant tomber ses voiles, la secrète et tendre immobilité; ses bras m'emportèrent dans un vol parfumé bien au-dessus des grèves. Ton sourire calmait mon cœur et l'appelait du fond des grottes où il vivait replié sur l'effroi. (...) je sentais mon âme s'incliner sous la forme souple et ronde de ton bassin et descendre jusqu'aux plus profondes courbes de tes chairs mystérieusement ouvertes et ondulantes, et de mon corps, les floraisons des algues émanèrent enflammées, et translucides.

("Chant II", 7, p. 123)

Ce paragraphe de prose n'a certes pas l'apparence ni la composition dense et concentrée d'un poème en prose. S'il présente des procédés poétiques tels la syntaxe entrelacée et la structure rythmique circulaire qui donnent l'impression de lire le même désir s'infiltrant graduellement entre les mots, le déroulement de la prose prend le pas sur l'organisation en poème. C'est le cas d'ailleurs d'un certain nombre de textes de "Chant II", dont le premier "Dans la première fleur de ton visage..." (p.119), le troisième "Quand tu fleuris comme un oiseau..." (p.120-121) et le huitième "je prends les roses..." (p.124-125), où l'expression lyrique de Gervais atteint un point culminant par des interjections et des interrogatives comme "O toi tu es dans ta présence (...) O dis-moi (...) que sont devenues (...) Pourquoi, dis-moi, pourquoi (...) dis-moi pourquoi mes larmes. (...) (p.124-125). L'effusion n'est plus contenue dans

l'espace du poème mais se déploie librement dans une prose poétique fournie, surchargée des images de la mer, de la terre et du cosmos qui traversent la poésie de Guy Gervais.

* * *

Le polymorphisme de la forme poétique qu'on a pu relever chez des poètes importants du début des années 60, tels Anne Hébert, Rina Lasnier, Jean-Guy Filon, Paul Chamberland, Pierre Ferreault et Guy Gervais, va influencer de nombreux jeunes poètes qui voient dans cette libération du poème l'occasion de "toucher" à leur tour à la poésie. D'où la prolifération entre 1960 et 1965 de recueils, mineurs certes, mais qui signalent l'importance du poème en prose dans la production poétique québécoise et expliquent l'abandon progressif de la forme versifiée. Un bref survol de ces manifestations poétiques montrera comment la forme traditionnelle du poème en prose tend à s'effacer au profit, d'une part, d'un mélange composé de versets, de vers libres et de proses, et d'autre part, du récit et de l'essai. La poésie semble -un peu comme le désirait Chamberland- repousser de plus en plus les frontières des genres.

F. Le poème en prose au carrefour des genres et des formes

Chez plusieurs auteurs du début des années '60, le poème en prose prend la forme d'une prose poétique découpée en versets, autant dans les recueils de ceux qui privilégient une conception assez traditionnelle de la poésie comme Jean-E. Racine et Elie Goulet, que dans les oeuvres de poètes plus modernes comme Roland Després et Yves Mongeau.

Les poèmes de Jean-E. Racine, écrits entre 1958 et 1969 et colligés en 1977 par la maison Leméac, offrent de nombreux exemples de cette prose poétique à laquelle la disposition en vers libres et en versets donne l'apparence de poème. Plusieurs textes se rapprochent ainsi par leur forme et leur structure du poème en prose, bien que les fréquents retours à la ligne les apparentent plutôt au verset. Il y a pourtant dans ces poèmes une linéarité, une successivité propres à la prose:

Au presque matin nous descendions sur la rive où
nous attendait l'aube
L'eau chuchotait les mots confus d'un rêve qui se
défait dans la lueur du réveil
Et c'est à ce point que les rives se dessinent
par le chant incertain des oiseaux qui secouaient
les dernières gouttes de la nuit...²⁸

On pourrait reprocher à ce langage un trop grand souci de clarté ou un parti pris pour la communication d'un message, mais on conviendra avec André Gaulin que la sincé-

28. Jean-E. Racine, "Au presque matin...", dans Poèmes posthumes, 1958-1969, Montréal, Leméac, 1977, p. 98. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

rité des sentiments et le lyrisme de la prose rachètent la poésie: "La beauté de cette prose poétique, toute faite de silence, de modestie, d'élan et d'une ferveur intense, atteint un espace du cœur²⁹". La conception de cette poésie tient moins dans la spécificité d'une forme que dans l'expression d'une émotion intense que véhiculent des mots fervents et chaleureux, issus de cette rare simplicité que la conscience d'un destin tragique appelle:

Sans souci de prose ni de vers, dans un violent désir d'être entendu, j'appelle qui peut m'entendre, avec la seule voix dont je puisse crier, attentif et craignant de n'entendre que l'écho.

Où êtes-vous donc vous tous que j'aime et qui m'aimez puisque je vous aime et que j'ai besoin de vous entendre?

Et que j'ai besoin que vous veniez près de moi

Et que nous soyons plus seuls?

(Poèmes posthumes, p. 104)

Aux Poèmes posthumes de Jean-E. Racine, il faut associer les textes qu'Elie Goulet fait paraître en 1962 sous le titre La Cantilène des heures³⁰. On y lit la même conception de la poésie, reflet de l'âme, expression de beaux sentiments qui nous ramène aux recueils d'Hélène Charbonneau et de Jeanne-L'Archevêque Duguay. Contrairement aux textes de Racine que le rythme, le sens de l'image

29. André Gaulin, "Poèmes posthumes, 1958-1969 de Jean-E. Racine", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, p. 700.

30. Elie Goulet, La Cantilène des heures, Québec, Démon, 1962, 88 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

et l'intensité des sentiments apparentent à la poésie, ceux d'Elie Goulet ne dépassent que rarement le langage de la prose quotidienne. Seule la disposition en versets permet d'y voir une volonté de construction en poèmes. Chaque alinéa constitue en soi une réflexion, une impression ou encore le maillon d'une trame narrative. Le plus souvent toutefois, il s'agit de la description d'un paysage qui produit des échos dans l'âme du poète. Ces textes pourraient au mieux passer pour de jolis morceaux de prose lyrique et montrent la persistance d'une certaine tradition en poésie québécoise:

Le gai printemps est enfin de retour:
une pluie chaude a carillonné l'heureuse nouvelle
à chaque fenêtre, tandis que montait dans l'atmosphère
délavée l'arôme des herbes neuves et des
feuilles naissantes. Les grenouilles l'ont redite
en chœur à tous les échos.

(...)

Mon âme exulte avec le retour des jours ensoleillés
qui nous prodiguent une chaleur si réconfortante.
Je m'identifie à la vie nouvelle de la nature et j'en éprouve
une joie physique et spirituelle. Si mon âme pleure à la vue
des feuilles qui agonisent dans la froidure automnale,
quelle allégresse n'éprouve-t-elle pas quand les
bourgeons éclatent et que naissent les minuscules
feuilles vert jade!

("Aubade printanière", p. 14)

Chez Goulet, la forme du poème en prose semble convenir aussi bien aux contes, aux historiettes ("Fête au camp scout", p. 26), qu'à la présentation d'un coin de pays ("Sillery, son église", p. 46-47, "L'île d'Orléans", p. 48-49) ou encore, à des propos en hommage à un poète et à son

oeuvre. Dans chaque cas, la gratuité du poème en prose est remise en cause et la primauté du message ramène le poème dans la prose:

Il est grand le poète qui a écrit "Le Vaisseau d'or" et "La Romance du vin". L'exaltation de Nelligan atteint un sommet dans ce dernier poème. En lisant ces vers, on sent monter en notre âme les accords de "l'Hymne à la joie" de la Neuvième Symphonie. Comme Beethoven, Nelligan a voulu incarner son génie dans un chef-d'oeuvre.

("Le poète", p. 36-37)

Si la distinction formelle entre le verset et le poème en prose importe finalement assez peu pour Jean-E. Racine et Elie Goulet, puisque la spécificité de leur poésie réside davantage dans le contenu, il n'en va pas ainsi chez Ronald Després et Yves Mongeau.

Dans Les Cloisons en vertige³¹, paru en 1962, Ronald Després distingue entre les poèmes, les poèmes en prose et les billets. Les quatre premières sections, "vertige en partance", "vertige en cordages", "vertige en sil-lages" et "escale vertige" portent la mention "poèmes" et contiennent des poèmes versifiés. La cinquième partie, "à la remorque du vertige", regroupe les poèmes en prose et la dernière intitulée "ancrés en plein vertige" est sous-titrée "billets".

La section consacrée aux poèmes en prose comporte huit textes dont la forme oscille entre le vers libre, le

31. Ronald Després, Les Cloisons en vertige, Montréal, Beauchemin, 1962, 95 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

verset et le poème en prose. Ils démontrent d'une certaine façon combien est ténue la frontière entre les formes versifiées et le poème en prose, du moins dans l'esprit des auteurs. Les textes sont écrits en prose: la question est de savoir si la prose est resserrée dans l'espace du verset ou, au contraire, si elle s'étend et se libère de considérations métriques pour former une strophe de poème en prose. Par exemple, dans le premier texte "L'Amérique au chevet des cauchemars", un seul paragraphe s'apparente à la strophe du poème en prose, les autres fragments se limitant à une ou deux courtes phrases ayant plutôt la consistance du verset. Si cette alternance confère un rythme particulier à la prose, il n'en demeure pas moins que la disposition des mots prête à ce pseudo poème en prose, des caractéristiques propres au poème en versets:

Ici, les yeux de l'espace se sont fanés avec l'ardeur des miroirs. Ici, le cœur solennel n'en finit pas de rompre ses lumières.

Caravane irréductible, les flots déboisés du rêve sont venus se blottir à la falaise de nos mains. Ils ont tout prévu, tout rangé. Ils ont mis la terre noire et leur regard de plénitude entre nos corps exténués par la fibre des grèves. Quand ils sont repartis, les saisons jouaient dans nos doigts, et nos mains les suivaient, filles de ce morne empire cristallisé dans l'aube.

A vol de jour s'évasaient les spirales d'étoiles frêles, mais nous avons conçu une source pour les broyer sans fin.

Nous laissions mourir le chant de notre offrande et les croissants d'ombre gonfler sur nos visages les derniers soubresauts de l'enfance.

Quand nos mains se sont éteintes, pâles, si pâles qu'elles se confondaient avec le matin, un feu inconnu masquait la soif des arbres.

Nous criions au miracle, mais nos mains étaient vides. Elles ne savaient plus absorber l'extase.

Et elles allaient, se tenant à l'affût de l'espoir.

Prêtes à sombrer avec lui.

("L'Amérique au chevet des cauchemars", p. 71)

La linéarité de la prose est rompue grâce aux fréquentes mises à la ligne et chaque image est contenue dans l'espace d'un verset qui la délimite en quelque sorte. Dans le poème en prose, le développement de l'image ne dépend pas de l'unité du verset, mais d'un regroupement de phrases qui forment un fragment autonome plus étendu que le verset, équivalant plutôt à un court paragraphe de prose. Les deux poèmes suivants, "paysages en impasse" (p.72) et "ascension du feu" (p.73-74), où alternent des vers libres et des versets, ne devraient pas figurer dans une section réservée au poème en prose, à moins que la liberté du genre permette toute licence.

Une autre confusion, cette fois entre le poème en prose et la prose poétique, est entretenue dans "à travers les visages de nuit" et confirme le fait que la brièveté constitue une grande loi du genre. La longueur du texte qui tient en trois pages fait verser le langage dans l'explicité et le référentiel même si la prose, découpée en fragments de vers et de versets, et la répétition manifes-

tent l'intention de composer un poème. Ces procédés sont vite obnubilés par le discours:

Petit cheval ailé, recueille ton élan.

Et viens.

Car je suis la voix qui te soufflera ce soir
les rues qu'il faudra embraser.

Car je suis la Voix. Et je modèlerai ta course
sur le vide des masques qui s'étreignent au passage
d'étranges mélodies.

(...)

La maison. A la fenêtre, il y a toujours le
paysage et une tête chauve qui le contemple pour
la première fois, croyant purifier ainsi l'avant-
gout du tombeau partagé.

La taverne. Le vin qui coule, et qui coule,
et qui coule, et qui, à force de couler, à force
d'oubli, fait de grands mots comme "dionysiaque".

Les parcs. Heureusement qu'on les a inventés
pour les mendigots. Avec leur fond de culotte
ajouré et leur éternel balluchon, ces gens-là
souffrent d'un paradis perdu dans la tête.

("à travers les visages de la
nuit", p. 75-76.)

"L'osmose des saisons" constitue peut-être le
seul poème en prose de cette section, bien que la poésie de
Després tende vers la prose dès qu'elle franchit la cloture
du vers libre. Le poème en prose ou ce qui s'annonçait tel
se transforme alors en une belle récitation lyrique, où le
message prend le pas sur l'instantanéité de l'image:

Une voix vient se poser sur nos épaules

Cela nous surprend beaucoup, car nous avons
laissé nos flancs en jachère pour l'Automne. Nous
étions lovés en coquillages, respirant salines et
sirènes, cravachant à grands coups de lanière de
brume des lunes translucides comme des octobres.



Ceux qui s'approchaient de nos corps emmêlés
 avaient des haleines d'aubes vieillissantes. Ils
 accrochaient des doigts d'épaves à nos rêves, trim-
 balaient des loques de silex et nous priaient de
 les parsemer d'étoiles. Ils voulaient nous arra-
 cher notre enfance pour la laisser gisante au coeur
 d'un Hiver interminable.

(...)

Et tout à coup, les yeux remplis d'Etés mer-
 veilleux, l'océan secoua notre bonheur. Ses al-
 gues unissaient nos fronts comme une plage de
 sable fin; et ses bracelets glissaient des bruits
 d'enfer sur nos traversins.

"Il était temps que tu arrives, Printemps!
 Nous étions sur le point de te calomnier et de
 déléguer des armées de stalactites à ta recherche."

("L'osmose des saisons", p. 81)

Chez Yves Mongeau, on remarque la même propension
 au verset et à la prose, dès que le texte dépasse une cer-
 taine longueur. Les poèmes de Veines³², recueil paru en
 1964, sont composés à la manière des poèmes en versets de
Terre Québec. Les images, contenues dans des segments nomi-
 naux où se multiplient les compléments déterminatifs, sont
 juxtaposées dans l'espace du verset qui constitue l'unité
 première du poème. Les formes verbales, le cas échéant, ne
 semblent que relancer une énumération d'images. Le verset
 devient le lieu d'un déferlement de mots, et c'est lui qui
 en délimite le début et la fin. Les blancs à l'intérieur des
 versets séparent des segments d'images complets en soi:

32. Yves Mongeau, Veines, Montréal, Librairie Déom, 1964,
 93 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil ren-
 voient à cette édition.)

pureté de l'aube à l'aisselle profuse du matin
 ô pulpe de la lumière les hautes colon-
 nes ouvrantes de l'astre oblique levant l'arête
 mâle du jour au temple de l'oeil

assis dans l'intime de l'arbre à l'ample des
 saisons où germe vive de la ruche dense du sol
 la rumeur gravide de l'antique et de l'immédiat

j'ouvre les mains florales comme des lèvres
 lustrales toutes grandes ciliaires comme des
 corolles natales dans l'aile de l'air pal-
 pitantes d'appels et de noms coronaires pour
 saisir totales au creux des paumes écloses
 aurorales la puissance et la majesté du monde
 dans l'élan du prime le souffle de l'initial

j'ouvre les mains étales comme un nid virginal
 pour porter le monde comme une naissance radiai-
 re comme un coeur fluvial au poignet de
 l'aval au bord nuptial de la poitrine marine

("paysage du sol", p. 17)

Les procédés poétiques comme l'anaphore, la ré-
 pétition de l'image initiale, l'allitération et la forme in-
 cantatoire n'arrivent pas à contenir le déferlement continu
 des mots. On a l'impression d'un langage qui ne sait quand
 s'arrêter. Comme dans Boréal d'Yves Préfontaine, l'hyper-
 trophie de compléments déterminatifs produit une sorte de
 surcharge de l'image, de trop-plein de mots. Dès lors la
 densité et la concentration nécessaires au poème en prose
 sont remises en cause:

et choient nos mains rompues de veines sèches
 sous les cryptes des regards crevés aux pres-
 sants vertiges des feuillages vides dépeuplés
 de toutes leurs gorges d'oiseaux confondues
 dans l'exode des vols insaisissables au gouf-
 fre de l'espace

Ô marcescente gisance des mains décomposées
 -glacées sur l'effritement sourd de notre
 chair atteinte

notre voix éteinte aux falaises calcinantes
de la soif par une incurable maladie de racine

et ploient nos poitrines en l'inondante ru-
meur de gel ô faillites d'ailes sous le poids
du cri -sous l'incendie crétacé de l'ultime
ramure couchée à l'ossuaire minéral des fossi-
les aux vestiges infimes des sillages de sel
inutile recours désert

("recours désert", p. 19)

L'autonomie des versets est parfois surdéterminée
par le retour de l'image initiale à la fin de chacun d'eux.
Il en résulte un parallélisme qui permet d'instaurer de
nombreuses relations entre les versets. Ces jeux de symétrie
remplacent en quelque sorte les procédés de la versifica-
tion -vers, rime, rythme- et confirment que la mesure métri-
que est sans doute ce qui distingue le mieux le verset de la
strophe du poème en prose:

nous sommes à ce jour montés comme d'avidés
caravanes aux châteaux des routes successives
sur les longues pentes incessantes de nos sphères
ouvrant dans l'âpre marche des rives au derme du
pain l'épais des cercles à leurs faunes extrêmes
nous sommes à ce jour montés.

et nous sommes à ce jour mêlés comme de tiè-
des lueurs dans l'inondation chaude des soleils
ployant nos courts espaces de lumière blême sur
l'orbe de nos gravitations vives sourds proches
lointains petits astres de voyage et d'expansion
intime dans la trame des sables nous sommes
à ce jour mêlés.

("nous sommes à ce jour", p. 52)

Par l'anaphore, la répétition et la forme incanta-
toire, par le verset au souffle ample, à l'incessante cou-
lée, la poésie de Mongeau, du moins dans Veines, est à si-
tuer dans la lignée des longs poèmes lyriques, ceux de Du-

gas, Lasnier, Olier et Lafond. Ils ont quelque parenté avec le poème en prose, ne serait-ce que cette volonté de rompre avec la linéarité par des procédés rythmiques. Mais leur longueur et l'unité métrique de chaque alinéa obligent à les considérer comme des poèmes en versets. Ce recueil publié peu après Terre Québec, s'ajoutant à ceux de Racine, de Boulet et de Després, manifeste comment, au cours de cette première moitié de la décennie, le poème en prose tend à céder le pas au poème à versets. Par son ampleur et sa majesté, ce dernier convient peut-être mieux au besoin de parole qui anime les poètes d'ici, tout en prêtant à leur projet thématique -celui de nommer un pays et de fonder un territoire- une sorte de grandeur inhérente à cette forme, à laquelle Saint-John Perse, entre autres, a donné ses lettres de noblesse.

Quand le poème en prose n'est pas transformé par le verset en un long poème lyrique, il est envahi par des vers libres. A moins que ce ne soient les poèmes versifiés qui aient ouvert leur espace à la prose. Quoi qu'il en soit, plusieurs poètes parmi lesquels des auteurs fort importants, comme Yves-Gabriel Brunet, Michel Van Schendel, Paul-Marie Lapointe et Jacques Brault font éclater les formes traditionnelles du poème, en intercalant entre des vers de longs passages en prose.

Dans Les Hanches mauves d'Yves-Gabriel Brunet, poèmes datés de 1958-1962, la prose, par exemple, semble

correspondre à une certaine violence du langage, au ton de l'invective que la partie versifiée du texte va adoucir en traduisant ces vociférations en images:

Race de chaussants-pieds, crevez dans vos pantoufles. Les tonneliers l'ont dit: "Crucifiez-le! Crucifiez-le!" Et dans sa chemise à pois verts l'anarchiste excréta la vie à l'envers. Mangeurs de pourpre, enculeurs de draps jaunes, tentacules vénériens, nettoyez vos rêves! Le temps des voiles à fendre est venu... qu'on décloque l'horizon: crucifions les barques et les faiseurs de cochons! Et vous, race de seins crevés, lavez votre sexe à toile! Borgnez les vadrouilles sales du pipi des grelas!

Les robes à dentelles qui sentent les fraises
les bas trempés du jus des ananas
les teintures à l'essence de citron
vous attendent depuis trop longtemps déjà.³³

Les fragments de prose intercalés entre des vers dans la suite poétique, intitulée "Midi", du recueil de Michel Van Schendel, Variations sur la pierre³⁴, créent d'heureux changements de rythme. L'abandon de toute ponctuation produit des ruptures syntaxiques qui éloignent le texte de son statut de prose:

Ce fut un peuple obscur à la rencontre des croix
La fougère s'alluma
La légende eut visage de vin lourd

Nous fonçons pour investir le rêve où toute réalité
réduite il reste à déchiffrer un temps pauvre un
temps blanc tel qu'il est impénétrable

33. Yves-Gabriel Brunet, "Mort aux vaches", dans Poésie I, Les Hanches mauves, Les Nuits humiliées, poèmes 1958-1962, Montréal, L'Hexagone, 1973, p. 74.

34. Michel Van Schendel, Variations sur la pierre, Montréal, L'Hexagone, 1964, 49 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Ce qui armé est meurtrissure ce qui combattant
 regarde du côté de l'indécision ce qui guerre
 se prononce pour l'oubli le sang qui coule est
 banal banal ce qui renverse les murailles mieux
 qu'un poème ce qui rallie les chemins du blé
 par-delà de lointains obus ce qui essaime au
 long d'un train les chansons de ceux qui vont mou-
 rir il y a vingt ans ce qui tue le toit fragile
 où deux rêves se rencontrent ce qui s'exile ce
 qui s'opresse

("Midi", p. 21)

Le retour de la ponctuation dans les fragments suivants re-
 donne à la prose son caractère plus linéaire et plus limpi-
 de:

Nous savons ce que c'est, ce que ce n'est pas.
 Une vie un peu morte traîne sur le chemin.
 Nous la ramassons, nous ne la ramassons pas.
 Nous sommes passé près d'elle et tout en a changé.

("Midi", p. 22)

Ce côté transparent de la prose ponctuée de Van
 Schendel, on le retrouve dans le seul véritable poème en
 prose du recueil Variations sur la pierre, "Terre première".
 Composé de six courtes strophes, le texte a une unité théma-
 tique et rythmique qui font de lui un poème en prose. L'uni-
 té thématique est marquée, dès le début, par la présentation
 d'éléments principaux -le feu, l'amour, la mort, le regard-
 qui se développeront d'une strophe à l'autre. L'unité
 rythmique est assurée par la répétition de constructions
 syntaxiques à l'intérieur des strophes et par la reprise des
 images qui superposent à la linéarité de la prose la circu-
 larité de la structure. L'alternance du "Je" et du "Nous",
 la fréquence des phrases nominales ou infinitives, la pré-

sence du "Vous" confèrent enfin à ce poème en prose ses qualites lyriques:

Sait-on ce que c'est, l'espoir meurt à petit feu,
une aile de poisson comme un regard désert, je
monte vers un délire incertain, terre première
terre lisible je t'aime car tu me fais défaut

Comme un amour perdu puis regagne le feu. Il est
difficile d'apprendre à parcourir le feu. Les
promesses crépitent. La main se ferme doucement
sur la braise. Je n'y vois rien. La nuit divise
les flammes.

Je voudrais partager. Et marcher dans l'étrange
pour le rendre possible banal. Ceci est la chair
comme un infini. Goules dorades, adorables navi-
res, peuples agiles de la mort. Je voudrais parta-
ger afin de donner forme à ce qui peut vivre et
qui monte monte donnant rumeur à d'épaisses murail-
les. Notre amour de bois ancien nous vivions au
bord de la guerre et nous fûmes ce bois que l'on
fend, nous fûmes partagés.

Nous montons. La terre est à découvert. Seul
compte le regard.

Je vous donnerai du bois et de la pierre pour cons-
truire vos maisons. Vous monterez le long des murs
et ils s'affaîsseront. Alors vous prendrez corps
sur la décombe. Le végétal y prend racine. Comme
un homme.

Comme un homme possible. La forêt est bruissante
au milieu comme alentour de lui. Murènes murailles
cieux ouverts. Je n'y vois rien. Le feu de la
paupière est le centre des mains. Naissante, la
poussière affranchit le soleil.

("Terre première", p. 32)

Dans Pour les âmes, Paul-Marie Lapointe inter-
cale à son tour un fragment en prose entre les vers. Ces
passages contrastent avec la disposition versifiée dans la
mesure où ils développent une image autonome, alors que
chaque vers décrit une perception différente. Si les vers

proposent plutôt une juxtaposition de représentations particulières, la prose se réserve les commentaires, la réflexion et le ton polémique ou ironique:

Un jour je m'enfouirai
pleurerai sur ma misère

une structure d'acier s'élèvera
une mine prendra racine sous la forêt
un batelier passera d'une terre à l'autre
un cratère s'ouvrira dans la poitrine du premier ministre

il se croira le vésuve
(...)

peut-être faudra-t-il un jour engraisser la terre
d'un bon cadavre, solution déplorable, avouons-
le, offrant peu de possibilités- c'est comme
l'inventeur du cinéma, il n'a jamais su le
pauvre à quoi pouvaient s'attendre les specta-
teurs, ni le pourvoyeur, monsieur le distribu-
teur lui-même - tout cela est bien farfelu mais
rien n'empêche que si on n'avait pas inventé
Joyce et les autres alcools nous l'aurions fait
de nous-mêmes, l'homme n'est-il pas créateur,
naturellement?³⁵

Enfin, la poésie de Jacques Brault entretient d'é-
troits rapports avec la prose, dans sa façon de traduire le
langage quotidien et surtout, dans l'espèce d'"humilité"³⁶
qui parcourt les versets lyriques de "Suite fraternelle" et
de "Mémoire". Les passages en prose qui interrompent et re-
nouvellement la solennité des versets présentent tous ce dé-
nuement essentiel, signalé par la reprise d'un terme ou en-
core de mots dépouillés, tels "est" et "cela":

35. Paul-Marie Lapointe, Pour les âmes, Montréal, L'Hexago-
ne, 1964, p. 66-68.

36. Gilles Marcotte, Le Temps des poètes, p. 192.

C'est le cri, le même cri de toujours le cri de mes frères
 l'un mort en Sicile et l'autre au fond d'un lit c'est
 le cri de l'outarde tombée de son vol et le cri des
 glaces dans la débacle c'est mon cri père et le cri de
 cette terre violente le cri de ces hommes qui n'en peu-
 vent plus de mourir comme ils ont vécu et souillés
 d'eux-mêmes avec au corps une tache d'innocence et qui
 partout ailleurs porte un nom de lumière et cela est le
 bonheur cela se plaint et chante aux ailes des cigales
 et cela murmure et se lamente à la poitrine des femmes
 cela qui monte dans ton cri comme à la male heure la
 rédemption quotidienne du jour.

L'alliance de la prose et de la poésie chez Brault
 sera d'ailleurs réaffirmée dans maints fragments de "Louan-
 ge", poème ajouté à la réédition de Mémoire³⁷ chez Gras-
 set, en 1968. Situant la poésie "dans la pauvreté de la pro-
 se" (VII, p. 94), le poète proclame du même coup la distance
 qui les sépare et la parole qui les réunit:

Ici je prends congé des vocables en poïlen autour
 de ma tête je me suis trompé croyant la poésie capa-
 ble de la plus morne prose mais non les routes de la
 terre ne mènent jamais qu'à la terre je renonce à
 chanter faux dans un monde qui n'en a que pour les fos-
 soyeurs de l'indicible il me reste une banale existen-
 ce et quotidienne pour dire la bonne aventure de vivre
 à ceux que j'aime et qui vont mourir.

("Louange", I, p. 87)

L'utilisation de la prose par Brunet, Lapointe,
 Brault ou Van Schendel -sauf dans "Terre première", ne par-
 ticipe pas d'une volonté de composer des poèmes en prose.
 Ces manifestations illustrent toutefois comment la prose

37. Jacques Brault, Mémoire, Montréal, Librairie Deon, 1965,
 p. 75.

38. Id., Mémoire, Paris, Bernard Grasset, 1968, 108 p. (Tou-
 tes les citations tirées de "Louange" renvoient à cette
 édition.)

devient matière de poésie et attestent à quel point la distinction entre les genres tend à s'effriter.

Si le poème en prose s'oriente vers les formes versifiées en adoptant la composition en versets ou en s'im-misçant entre des vers libres, plusieurs auteurs du début des années soixante, à l'instar de Paul Chamberland et de Pierre Ferreault, vont plutôt apparenter le poème en prose aux genres voisins, tels le récit ou l'essai. Ainsi les poèmes en prose de Raymond Laberge, de Marie Laberge, de Louis-Roland Paradis et de Frédérique Valois se rapprochent du récit.

Dans Zénith amer, Raymond Laberge introduit entre de nombreux poèmes en vers quelques poèmes en prose. Ce qui frappe le plus dans le poème en prose de Laberge, c'est le rythme des phrases, toutes savamment ciselées, et l'importance des sonorités. La densité et la concentration font d'un court récit l'équivalent d'un poème en prose. La description et la narration servent ici de moyens au poème et non de sujets à l'histoire:

La Cavale bleue.

La Cavale bleue se fit jouer à travers les lasso menaçants, et s'abattit sur l'unique rue noire. Quand elle m'apparut, brisée, au puits retrouvé, j'écoutais encore la distance trébucher sur les pavés de soir. J'étais à mon tour bousculé, emporté par des torrents de sécheresse: son hennissement délectait l'espace, mieux qu'un glarve so-laire.

("La Cavale bleue", p. 44)

39. Raymond Laberge, Zénith amer, Québec, Editions de l'Arc, 1961, 66 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Tout se situe au plan du langage et des liens qui se tissent entre les mots, à la fois valeurs et sons. La description n'a pas de portée extratextuelle. La répétition retourne le langage sur lui-même et ramène l'image centrale pour créer de nouvelles visions. Les indices de la fable sont transformés pour servir le poème qui est avant tout une invention par le langage. Ainsi l'expression "Et ceci se passait", marque du conte, devient "Et ceci se froissait", révélant la primauté de l'image sur le message et soulignant du même coup l'ironie et le dérisoire:

La pluie est toujours plainte. Il y entre
 sous le joug les prismes que l'on dit, puisque
 le jeu l'inflige. Au fort du châte brun, une
 peine étouffe, lie-de-vin, une peine est flairée.
 Il y entre sous le joug une reine de fable.
 Et ceci se froissait au pays des mannequins
 civilisés: la fine fleur des parfums. En sor-
 tirons-nous jamais vivants?

("Haie de fourrures", p.49)

Le plus souvent cependant, lorsque le poème en prose utilise des éléments de la narration, le raconté domine et prend vite le pas sur le poème. C'est ce qui se produit dans Les Passerelles du matin de Marie Laberge, où la disposition en courtes strophes et le style poétique n'arrivent pas à masquer le fonctionnement textuel du récit:

Il pleuvait depuis des jours. On avait mis des
 baquets un peu partout dans la maison, car le
 toit prenait l'eau. On s'asseyait sur les chaises
 comme sur la mousse des rivières; les murs
 pleuraient de grandes larmes sales et tristes.

(...)

Un homme est entré. Il avait un visage étrange, très mince, taillé en forme de proue de navire, avec une petite barbe qui collait comme des algues.

(...)

Il se mit à parler d'une voix hurlante et brisée de vieux loup de mer (...)

Il nous parla de la mer illimitée, désirante et changeante comme une femme, de grands coquillages de porcelaine blanche, du sable doux et doré qu'on laisse glisser entre les doigts. Et tous les paysages sortaient de sa bouche dans la buée de beaux poèmes de la mer.

(...)

A mesure qu'il parlait, je voyais le ciel s'éclaircir et tout à coup, un long rayon de soleil traversa la fenêtre et vint se poser sur nos visages comme un sourire. Quand l'homme eut fini de parler, les oiseaux chantaient. Alors je retirai les baquets pleins d'eau de pluie et j'ouvris toutes grandes les portes.⁴⁰

La transformation qui s'effectue de la situation initiale à la situation finale montre bien la parenté de ce texte avec le récit et partant, sa distance vis-à-vis le poème en prose.

Cette propension au récit est remarquable aussi dans Carcinome de Louis-Roland Paradis. Seuls, à vrai dire, l'usage fréquent de l'anaphore, de la répétition, des symétries et la disposition en strophes prêtent aux quelques textes en prose du recueil, un lien avec le poème en prose, le langage, le ton, les techniques narratives et le fonctionnement textuel étant ceux du conte:

40. Marie Laberge, Les Passerelles du matin, Québec, Éditions de l'Arc, 1961, p. 34.

Quand il revint dans son village, cossu, trapu, botté, ganté et casqué, nul ne le reconnut et il en éprouva certain dommage, un dommage de parvenu.

Comme ça change un village, un village au bord de l'eau se dit à lui seul Jérémie Santeul, magnat du maquereau, des sardines et du hareng fumé, roi du flétan, de l'éperlan et de la morue salée, monsieur Jérémie Santeul importateur et exportateur en fruits de mer, à terre de l'autre côté des frontières.

(...)

De retour chez-lui (sic) dans son immense conserverie en arrière des frontières, de retour dans son fief de boîtes de fer blanc avec toutes sortes de poissons dedans, le magnat de la mise en boîte comprit jusqu'à quel point maquereaux, sardines et harengs, flétans, morues et éperlans s'étaient bel et bien vengé des "millions" accumulés à leurs dépens.⁴¹

La tendance au récit sera confirmée par la publication en 1964 du recueil de Frédérique Valois, Reflets de Bérylune⁴² dont la deuxième partie, "Vivre aujourd'hui", porte en sous-titre la mention "poèmes en prose". Dans sa préface, Gilles Hénault insiste sur le rêve qui parcourt cette jeune poésie, évoque la "résonance nerveulienne" (p. 7) du recueil et signale la qualité de ses poèmes en prose:

Quant à moi, j'admire que Frédérique Valois annonce dans ses poèmes en prose surtout, et avec une pareille maîtrise, le triomphe de l'imaginaire. (p.8)

41. Louis-Roland Paradis, Carcinome, Drummondville, Editions de l'Axe, 1963, p. 54-55.

42. Frédérique Valois, Reflets de Bérylune, Montréal, [s.é.] 1964, 55 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Or les trois textes réunis sous la désignation "poèmes en prose", "Succession déifiée", "Préface à un dialogue existence" et "Le festin des muets", comportent respectivement quatre, trois et huit pages d'écriture bien serrée et ne sauraient donc être confondus avec le poème en prose. D'autre part, leur déroulement narratif les apparente davantage au récit de rêve. Enfin l'étendue des paragraphes et la successivité syntaxique des phrases à l'intérieur de chacun d'eux ne laissent planer aucun doute sur leur statut de prose.

Il est à la fois étonnant et presque fascinant de constater à quel point la grande liberté du poème en prose semble se prêter à tout texte écrit dans une prose rythmée ayant certaines prétentions poétiques. Qu'un poète tel Gilles Hénault, dont l'oeuvre entière constitue un incessant va-et-vient entre la prose et la poésie et dont le poème en prose lui-même se situe à la limite des deux langages, entretienne cette confusion, signale d'une part l'abolition graduelle de toute distinction générique qui s'exerce en poésie québécoise et d'autre part, la nécessité — s'il en est une — de bien définir le poème en prose pour en préserver la spécificité, sinon comme genre du moins comme forme poétique:

Le coeur de la nuit battait sur la pendule et
parmi les continents, je me délectais de l'invasion
d'une mouette au langage étranger, de la troublante
psalmodie d'un réverbère au mirage de feu crépitant

sous les dalles. " Je marchais sans rien dire, je courais... je m'enfuyais cherchant ce quelque part de vertige peut-être dans l'océan aux vagues accumulées, peut-être dans un jardin où les funambules s'inclinent au diapason des filles de la tendresse ou au bord d'une planète, d'un lieu cosmique pour apercevoir l'anneau mêlé d'écume qui nouait l'ermitage des nuits à l'éclipse des yeux noyés dans le désenchantement de la dépravation.

Au bord de la forêt des "Souvenirs", la barrière de bois s'ouvrit. Dans les brumes, un masque de pierre grisâtre me décomposait, me désagrégeait en moi-même. Des variations prononcées... profondes coulaient sur une surface lisse de l'ignorance des taches d'eau imprégnées sur le profil des êtres. Dans un quadrilatère aux lignes élancées presque tranchées à travers un mur de glaise, pour revivre gesticulait la source du passé (...)

("Succession déifiée", p. 30)

S'il est possible de présenter un tel passage comme un extrait d'un poème en prose, on doit poser la question de la spécificité de cette forme poétique. Comme la notion de poème en prose semble convenir à tous les styles dits poétiques, le poème en prose remet en cause son existence propre, à force d'emprunter des procédés à tous les genres. Etant passé par le verset puis par le récit, le voici qui tire son discours et sa substance de l'essai et de la réflexion.

Ainsi, dans la seconde partie du recueil Vernissage⁴³ de Sabine Poulin, intitulée "Ebauches", plusieurs textes ayant l'apparence de poèmes en prose versent dans les genres voisins, tels la méditation, "les vieilles choses",

43. Sabine Poulin, Vernissage, Québec, Editions de l'Acropole, 1961, 101 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

la description et même le portrait où se font remarquer ça et là des accents de La Bruyère:

Treuve de balivernes, c'est un homme grand qui passe.

L'air émacié il parle de Dieu comme s'il l'avait connu. Sa conviction émeut, sa parole est une annonce et sa profondeur étonnante d'où sort une fraîcheur qui fait aimer la vie.

Ses mains suivent ses idées et touchent au merveilleux.

Il devine les pensées, s'étonne de sa perspicacité, invite à sourire devant les réalités.

Le ton bon et narquois, il a toutes les réponses. On l'aime, on l'imité. Sa simplicité incite au désir de connaître.

Il passe, donne et n'appuie pas.

("Un savant", p. 97)

A l'occasion, la plume de Sabine Foulin se montre plus polémique, plus agressive, et le poème en prose devient un essai ou un pamphlet au service d'une cause. La parole des femmes - qui prendra de plus en plus d'importance au cours des deux prochaines décennies - s'affirme ainsi en 1961:

Honteuses de leurs formes premières, elles se rabougrissent dans une ligne droite, histoire de chasser la tentation.

Jeunes encore et la langue agile, on y est tous passé même les morts à l'occasion reviennent et les vivants jugés devraient se hâter d'en finir.

Leur entourage pousse dans la crainte de Dieu, du tonnerre et des jeteurs de sorts.

(...)

Femmes rigides au masque faible, aux traits d'anges tirés par une sournoise domination, elles ont appris tôt et de travers. Ce sont de bonnes gens apparemment sans défense et définitivement sans reproche, un genre de saint, quoi!

("Saintes femmes", p. 100)

Dans Le Gagne-espoir⁴⁴, publié la même année que Vernissage, Marianne Favreau prend la parole à son tour pour dénoncer certaines conditions d'existence. Par ses accents, son style et le ton de l'invective qu'il adopte, ce recueil rappelle plusieurs textes en prose de la décennie précédente. D'ailleurs, ces poèmes se situent à la fin des années '50 par leur date d'écriture, comme en fait foi la dédicace "A mort Meyerson, A Bernard Favreau, 1956-1958".

Bien que la plupart des poèmes soient écrits en vers, cinq textes en prose -dont l'avant-propos- adoptent la disposition du poème en prose. A l'instar des textes de Claude Fournier, de Claude Haefely et d'Yves Préfontaine, ceux de Marianne Favreau sont avant tout des proses, dans la mesure où y prédomine moins une volonté de créer un poème qu'un désir de crier sa révolte:

Et nous croyions à la vie, à ses yeux de sémaphores pour initiés seuls. Nous nous grisions au cycle étrange des pensées et des couleurs. Que sommes-nous devenus? Emmittouflés dans des conventions chaudes, nous vivons sur des grimoires. Bientôt nous n'aurons même plus la force de crier.

("Grand'faim")

44. Marianne Favreau, Le Gagne-espoir, Montréal, Editions d'Orphée, 1961, [s.p.]. (Le recueil n'étant pas paginé, nous référons au titre du poème seulement.)

Par le ton de l'invective et le style du discours, cette parole s'éloigne du poème en prose pour se rapprocher de l'essai. La longueur des textes fait ressortir la prédominance du signifié sur l'organisation en poème. Tout semble indiquer que le poème en prose est incompatible avec une poésie de révolte, revendicatrice et engagée. Par cette manière d'exprimer leurs préoccupations en prose dans un recueil de poésies, Marianne Fayreau et Sabine Poulin sont cependant bien de leur temps. Ainsi se prépare, tant par le langage que par la forme, le climat de L'Afficheur hurle:

Tous ces noeuds au ventre, les noeuds de notre
solitude, se resserrent chaque soir davantage.
Nous suffoquons. Nos cris même nous étonnent
et nous font peur. Que sommes-nous devenus?
Nous avons cessé de nous appartenir (...)

Nous piétinons dans une impossibilité de vivre.
Rien. Nous ne sommes rien. Nous émiettons la
terre profonde et noire de notre peine durcie.

(...)

Qu'arrivera-t-il? Jusqu'où irons-nous? On nous
a pris tout entiers. Aucun retour n'est possible
maintenant. Tiendrons-nous longtemps?

("A l'enseigne des chimères II")

* * *

Dans la première moitié de la décennie, le poème en prose tend pratiquement à disparaître, sauf chez Pilon et Gervais, au profit du verset ou de la prose, du récit et de l'essai. L'oeuvre de Chamberland, qui passe précisément d'une forme proche du verset à l'élan anarchique de la prose, constitue une sorte de microcosme de cette période en

poésie québécoise. Il semble que deux des conditions essentielles au poème en prose, la brièveté et la volonté de composer un poème, aient cédé le pas à l'éclatement des formes poétiques et de la distinction des genres. Comme si, dès l'instant où les poètes ont délaissé la versification, l'essence de la poésie ne s'était plus retrouvée dans une forme extérieure - verset, poème en prose ou prose poétique - mais bien dans une façon de solliciter le langage. Ici encore les recueils de Chamberland postérieurs à 1964, soit L'Afficheur hurle et L'Inavouable, sont de bons exemples du refus des notions théoriques. Plus on avance dans les années soixante, plus cette contestation se confirme par les oeuvres et plus il devient difficile de justifier l'appellation "poème en prose". On préférera parler de "texte" et, plus généralement, de "littérature", réservant aux genres de prose leur spécificité et leur désignation propres: roman, conte, nouvelle⁴⁵.

45. Même dans ce domaine toutefois, les catégories classiques sont devenues parfois inappropriées et cèdent le pas à celle de "récit", aux cadres moins rigides.

II. Le poème en prose et les tendances de la poésie nouvelle (1966-1969)

A partir de 1966, une nouvelle conception de la poésie se répand. On parle de plus en plus de structuralisme, de formalisme, de poésie d'avant-garde⁴⁶. Le goût pour la matérialité du texte se précise chez des poètes regroupés autour de la revue Quoi et des Editions Estérel, tels Luc Racine et Raoul Duguay. Nicole Brossard pousse la réflexion du côté du formalisme et des liens entre le langage et le corps. Sa poésie constituera un incessant va-et-vient entre la théorie et la pratique, dans un effort marqué pour faire de l'écriture poétique un lieu d'exploration du langage. On peut situer le point de départ de ce mouvement de recherche et d'expérimentation dans le Manifeste subsiste de Claude Péloquin qui, en proposant une conception particulière de l'art et de l'homme, marque une rupture avec les générations de l'Hexagone et de Parti pris.

46. Sur la poésie d'avant-garde, voir l'excellent article de Caroline Bayard et Jack David dans Avant-Postes, Toronto, Les Presses Porcépic, 1978, 126 p. Après une brève présentation des caractères et des tendances de la poésie d'avant-garde, les auteurs proposent des entrevues avec quatre des principaux représentants de cette poésie: Claude Péloquin, Raoul Duguay, Nicole Brossard et Paul Chamberland.

A. Claude Péloquin et Le Manifeste subsiste (1965)

Par rapport à la poésie qui le précède, Le Manifeste subsiste⁴⁷ trace un tout nouveau programme. Selon Péloquin, la poésie ne doit plus servir une cause: "Que ceux qui parlent de poésie engagée s'engagent mais à cause du paradoxe flagrant qu'ils prononcent, je leur demande de se taire poétiquement" (p.41). Elle doit aussi renoncer à ses prétentions romantiques: "La poésie et tout le reste sont constipés par l'exploitation outrageante de sentiments et de thèmes déchus" (p.42). Péloquin proclame plutôt le règne de l'interdit, du hors-réel, de l'utopie, de la liberté, loin des règles et des contraintes d'un système. L'art est une recherche de l'inédit, de l'innommé, à la découverte d'un autre langage "à l'arrière de tout langage commun" (p. 39). Cette exploration fait appel aux forces du Songe qui permettent de révéler "l'arrière-réalité" (p.40); elle fait appel encore "au Grand éclatement, à la Liberté, au règne du Futile" (p. 42-43).

Dans la dernière partie du Manifeste, intitulée "Refus dans l'attitude", Péloquin réitère sa profession de foi en l'Homme et dénonce tout ce qui entrave le développement du comportement Subsiste. Il met en garde contre l'or-

47. Claude Péloquin, Le Manifeste subsiste, (1965), dans Oeuvres complètes (1942 à 1975), Le Premier tiers, vol. II, Montréal, Beauchemin, 1976, p. 35-49. (Toutes les citations tirées du Manifeste renvoient à cette édition.)

dre établi qui maintient l'Homme prisonnier d'un système, contre toute forme d'art liée au romantisme, aux décadents ou aux "fumistes qui trouvent ou ont trouvé" (p.45), "contre ceux qui font encore de l'art dénué de recherche" (p.46) et enfin, "ceux qui retardent par tous les moyens les envolées dans les zones interdites de l'être" (p.46). Bref, il s'oppose à "tout ce qui se rattache de près ou de loin aux mots "utile", "service", "satisfaction", "gentil", "divertir", de même qu'à "talent", "bonheur", "paix" et "idéal" (p.47).

Derrière toutes ces dénonciations, ces accusations et ces refus, Le Manifeste subsiste établit une sorte de programme à la fois existentiel et poétique, où sont affirmés d'une part les pouvoirs de l'imaginaire et du songe sur le réel, les forces de la liberté sur l'esprit de système et où d'autre part, sont clairement identifiés les domaines de la poésie comme étant les images, les sons, la recherche et l'exploration des immenses possibilités de l'au-delà de l'Homme. La poésie devra renoncer à passer un message, à servir un but ou à exprimer des sentiments. Elle sera dorénavant libre d'exploiter les zones interdites de l'Etre pour atteindre l'éternité.

Bien qu'il n'ait pas eu le retentissement qu'a connu Le Refus global, Le Manifeste subsiste intervient à un moment opportun dans l'évolution de la poésie québécoise. Si encore bien des poètes cherchaient à nommer un pays, à fonder un territoire, fournissant à la poésie une raison

d'être et de se répandre, aux lendemains du Manifeste de Claude Péloquin, une nouvelle génération expérimentera plutôt des recherches sur le langage (Brossard) et redécouvrira les possibilités musicales de la poésie (Racine et Duguay). Que Le Manifeste subsiste ait été responsable de cette soudaine émergence, on en peut douter, mais il ne signale pas moins, de manière éclatante, qu'une rupture se prépare.

Péloquin n'en restera pas à cet énoncé théorique de ses préceptes et il tentera dans Calorifère⁴⁸, recueil paru en 1966 peu après le Manifeste, de traduire ses désirs en poèmes. Il "s'embarque pour le grand voyage des sons, des images inexplorées, des univers déconcertants et des idées qui n'en sont plus tout à fait..." (Le Manifeste subsiste, p. 41). Si dans son Manifeste, il faisait appel au Futile, dès le premier poème en prose qui sert de "préfixe" à Calorifère, il proclame le règne du rien contre l'oppression du Temps:

Pouvoir de construire la seconde avec tout son superflu d'existence... Faire de l'instant un zombie, là à peine, oblique, immatériel et pourtant concret dans sa substance même... Saisir ce qui désincarne le temps, ce qu'il a d'ahurissant d'inexistence... Mastiquer le Rien accessible... (...) Force déifiante de la Perte des temps ... (...)

Le Rien est accessible au-delà de la cellophane, où tout ce qui n'est pas s'agite... Sympho-

48. Id., Calorifère (1965-1966), dans Oeuvres complètes (1942 à 1975), Le Premier tiers, vol. III, Montréal, Beauchemin, 1976, p. 7-37. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

nie dans la foi de l'instrument qu'on a pas encore
coulé... Dans la Magique...

Liberté à fleur de réel.

("Le rien accessible", p. 9)

Sur les vingt-sept poèmes de Calorifère, six sont écrits ainsi en prose et utilisent des points de suspension pour bien marquer l'autonomie des fragments. Cette forme de ponctuation signale aussi une lacune et laisse l'image dans l'inachevé: précisément "en suspens", hors du temps. Comme la prose inscrit au cœur du poème une linéarité naturelle, les points de suspension viennent briser cette successivité et imposer l'instantanéité des images. Parfois, la prose va introduire un déroulement narratif dans le poème, mais l'association des mots court-circuite à chaque phrase toute référence à la logique ou à la réalité, un peu comme dans les récits de Sables du rêve. Ainsi un nouveau monde est créé. Le sous-titre, "poème miné", du poème en prose "Les Célibataires", représente bien le fonctionnement éclaté de ce texte qui réalise le travail de sappe du genre poétique traditionnel:

L'extincteur prit le poisson rouge par la main, et ensemble, dans le pousse-pousse blindé, ils résolurent de violer les grottes de Lascaux au vitriol. Un orage constabulaire les poussa vers un moulin trépassé... pour passer le Temps, le poisson allumait des magiques et son compère lui sauvait la vie avec emphase; derrière, plus loin, en arrière, je dirais même contre-basse, la bataille rageait de plus belle Kérozène... D'un justaucorps... que de macaques dans mon œuf ce matin, et des coups, et des coutelas pédérastes s'en donnaient à cœur joie de mon ailule aux

colliers immémoriaux... Montcalm gueulait pour
ses pilules près d'une horloge que j'ai minée
avec mon poème... vrrrrraaaaaaamt.

("Les Célibataires", p. 22)

Dans "Opératio", les segments compris entre les points de suspension sont plus étroitement liés, et suivent même une certaine logique des actions inscrite dans la structure narrative du texte. Pourtant ces fragments de réel et d'imaginaire construisent un récit totalement hallucinant qui rejoint le projet poétique de Féloquin dans sa mise à jour d'un au-delà de la réalité. Le bouleversement de la logique, concentré dans une aussi parfaite cohérence textuelle, la concision dans la recreation d'un monde imaginaire, la brièveté et la densité de l'expression rapprochent ce récit surréaliste du poème en prose:

Le scapel (sic) au bout du chirurgien fit son office... Le patient aussi... La cicatrice cicatrisait de plus en plus... Quand le patient guéri se leva, un miracle affreux se produisit... Un beau cataclysme... D'un seul coup la chambre se renversa... Dehors, des plaintes, des milliers d'Africains, les pavés dans le ciel... les autos nuageuses; toute cette perturbation semblait converger vers l'hôpital... Le patient ne découvrit que beaucoup plus tard, en tombant du mur, que sa plaie s'était ouverte... Dehors tout se remit en place dans un fracas indescriptible... Comment pouvait-il admettre que le chirurgien avait aussi incisé l'atmosphère... Que cette dernière avait cicatrisé avec lui... Qu'il avait lui-même tout bouleversé... Que le réel l'avait suivi, les cicatrices ne faisant qu'une...?

("Operatio", p. 36)

Ces textes où oscillent le narratif et le poétique décrivent un fonctionnement de l'imaginaire qui les apparente, toutes proportions gardées, aux poèmes en prose

d'Henri Michaux et de Max Jacob. Déjà dans Les Mondes assujettis⁴⁹, publié en 1965, Péloquin avait donné à lire deux récits surréalistes du même genre intitulés "Conte parti" et "Le paraclet en peau" où, par-delà une structure narrative, des personnages, des événements situés dans le temps et dans l'espace, point une cohérence interne déterminée par des rapports sémantiques et sonores entre les mots. Ces relations perturbent la logique des actions et les références à la réalité, pour installer au coeur du récit un fonctionnement poétique qui traduit les analogies -déjà observées à propos des Sables du rêve- entre le poème en prose et le récit surréaliste. Comme Chamberland l'affirmait au sujet de Péloquin, son but "n'est pas de produire de beaux objets, poèmes ou sculptures, mais [de] transformer nos rapports avec la réalité"⁵⁰. De là, la tendance de son poème en prose au récit surréaliste.

Ce but, Péloquin va le réaffirmer dans son second manifeste, le Manifeste infra⁵¹, publié en 1967. Infra poursuit la dictée du Manifeste subsiste et exige le règne de la recherche "de l'Autre-Réalité dans l'Arrière réel par

49. Id., Les Mondes assujettis, dans Oeuvres complètes, (1942 à 1975), Le Premier tiers, vol. I, Montréal, Beauchemin, 1976, p. 3-73.

50. Cité dans Normand Cloutier, "Tendances et orientation de la nouvelle littérature. Sept jeunes auteurs témoignent", Culture vivante, no 5, 1967, p. 62.

51. Claude Péloquin, Manifeste infra (1967), , dans Oeuvres complètes, vol. I, p. 77-115. (Toutes les citations tirées de ce manifeste renvoient à cette édition.).

un "Possible absolu" (p. 83). Il développe davantage l'idée d'exploration de l'insolite, du fantastique, du caché et dénonce les média d'information qui n'accordent aucune place à l'au-delà. Au point de vue poétique, Féloquin refuse encore une fois la poésie romantique, nationaliste et engagée. Pour lui, la poésie doit être avant tout une recherche dont le but est de découvrir des images inexplorées et de percer les mystères de l'inconnu et de l'inconscient:

Le poète ne doit plus en être aux combats, aux témoignages internes d'un beau pays, d'une femme ou d'un fleuve... Ce n'est plus sa place. Le poète doit catapulte l'homme et ses univers dans leurs sphères inconnues encore, dans leur inconscient à conscienciser sans retour, pour sa plus grande liberté.

(Manifeste Infra, p. 104)

Féloquin fait suivre le Manifeste Infra de textes en prose rassemblés sous le titre Emissions parallèles⁵², où il entreprend la recherche dont il vient d'analyser la portée. Ces textes sont en tous points "parallèles" à ceux du Manifeste et poursuivent une réflexion sur l'homme, sa connaissance, sa conscience et ses sphères cachées. Il s'agit davantage de notes, de pensées que de poèmes, comme d'ailleurs ceux qui figurent en 1969 dans Pour la grandeur de l'homme⁵³. L'intention didactique de la poésie de Féloquin depuis le Manifeste Infra ramène ses poèmes, qu'ils

52. Id., Emissions parallèles, dans Oeuvres complètes, vol. 1, p. 117-163.

53. Id., Pour la grandeur de l'homme, Montréal, Les Éditions de l'Homme, 1971, 127 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

soient en prose ou en vers, dans la prose. On a toujours l'impression de relire les thèses des manifestes:

dans cet Equilibre il ne se trouvera plus d'esprits inférieurs qui souffriront du vertige de leur siècle comme toute la bande de caves qui s'accrochent au passé à la terre mère et à leurs habitudes...

et si on reporte de tels fulgurants emportements dans les futurs à l'échelle des masses c'est tout ce qui vit qui ira s'accéléralant c'est-à-dire: S'EQUILIBRANT... laissant derrière les énormités de retards dans lesquels nous vivons et que nous préparons pour ceux qui viennent....

(Pour la grandeur de l'homme, p. 15)

Cette poésie -si poésie il y a- relève de l'essai où prédomine le discours. Selon le vœu de Péloquin, elle est d'abord une recherche. Sa matière n'est plus le pays, la femme ou les beaux sentiments, mais plutôt la découverte du potentiel de l'Homme par les voies de la science et de la technologie qui, contrairement à la croyance populaire, sont loin d'exploiter l'homme: au dire de Péloquin, elles le sauveront. Nonobstant ses prétentions de chercheur, Péloquin se sert de la poésie, comme d'autres avant lui, pour exprimer ses préoccupations devant le sort de l'homme et crier toute sa révolte contre les institutions sociales et religieuses qui ont réussi à étouffer le règne de l'Esprit. Chez Péloquin, le message prime le poème et la prose envahit son poème en prose.

A la suite du Manifeste subsiste, quelques auteurs vont renoncer aux thèmes qu'ont favorisés les poètes tradi-

tionnellement regroupés autour de l'Hexagone. A une question de Normand Cloutier qui demandait à Luc Racine ce qui différenciait sa génération de la précédente, il répondait:

D'abord nous sommes davantage préoccupés par les problèmes de formes en littérature. Ensuite notre thématique est nettement différente. Eux, dénonçaient l'aliénation, nous voulons nous approprier le réel. La recherche de l'identité, par exemple, nous apparaît comme dépassée, réglée. Recherches formelles et nouvelle thématique vont d'ailleurs de pair.⁵⁴

Le mot "recherche", credo de Claude Péloquin dans Le Manifeste subsiste, revient constamment sous la plume des jeunes poètes, tels Luc Racine, Raoul Duguay et Michel Beaulieu dont les premières oeuvres seront publiées aux Editions Estérel. Leur lieu de rencontre sera la revue Quoi qui, dès le premier numéro, sert un avertissement à la critique: "elle se fourvoiera dès qu'elle considérera l'écriture en dehors de sa structuration formelle⁵⁵". Dénominateur commun de ce groupe, la forme prendra des contours variés selon les oeuvres. Si Michel Beaulieu préfère le vers au poème en prose, celui-ci réapparaîtra dans les recherches scripto-musicales de Luc Racine et de Raoul Duguay.

54. Normand Cloutier, art.cit., p. 59.

55. Cité dans Normand Cloutier, "La culture et les jeunes", Culture vivante, no 5, 1967, p. 50-53.

- B. Le poème en prose et les recherches scripto-musicales de Luc Racine et de Raoul Duguay.

Les Dormeurs (1966)

En 1966, les Editions Estérel publient le recueil de Luc Racine intitulé Les Dormeurs⁵⁶. Le texte liminaire, qui a l'apparence d'un poème en prose, annonce un monde en décomposition, où les rêves du dormeur sont hantés par les angoisses et les attentes déçues de la collectivité:

Quelle aqueuse ivresse poursuivions-nous?
Des châteaux de jade, des pierres qu'enflaient
horriblement les marées dévorantes, des temps de
lueurs grises et d'astres disloqués: ce tourment
d'images ne vient qu'une fois à l'invocation pour-
pre des dormeurs.

Mais toutes les musiques envahissent chaque
nuit et se dissolvent, fugaces à chaque aurore.
J'attends les pleurs vermeils, le chant durci des
veines qu'abandonne le corps à sa prochaine chute
d'ombre. Terreurs à demi-mot, insensible berce-
ment de la mort où s'irisent nos premiers rêves
d'homme: nous avons tant de faiblesses à venger,
tant de rages à consumer aux grèves de ce pays
malade.

(Les Dormeurs, p. 11)

Composé en majeure partie de courts poèmes en vers, ce recueil accorde une certaine place aux poèmes en prose. Ainsi sur la vingtaine de textes que comporte la deuxième partie, on en dénombre dix écrits en prose, alors que la quatrième partie est entièrement composée de poèmes en prose. A l'instar du texte liminaire qui sert de préface

56. Luc Racine, Les Dormeurs, Montréal, Les Editions Estérel, 1966, 144 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

au recueil, le poème en prose de Racine oscille entre le besoin de dire et la prédilection pour les images descriptives liées à des sensations, des humeurs et des émotions. Le va-et-vient constant entre le discours du "Je" et la représentation poétique de ses pensées prête à ces poèmes en prose un caractère lyrique qui les empêche de verser dans la prose. Malgré les intentions formalistes de Racine, la thématique des Dormeurs qui gravite autour de la femme et du pays est très proche des préoccupations de l'Hexagone. La musique, qui deviendra dans Opus I le mode d'organisation du poème, n'est ici qu'un leitmotif du recueil:

La musique en dirait plus long que tous mes rêves:
cette musique écoutée au soir lorsque s'écrasent
nos paroles impuissantes.

Mais il faut parler. Je dirai un jour l'histoire de celui-là que tous les soleils dévorent et que toute mer rachète. Mémoire: oh langueur des ports d'été en des estuaires de jade et d'oubli, retenue en deçà des ciels où s'érige un seul présage de mort et de frayeur à la face des nuits d'enfance...

(Les Dormeurs, p. 45)

Pour que le poétique prenne le pas sur le caractère descriptif de la prose, Racine fait bon usage des moyens stylistiques propres à la poésie lyrique: phrases nominales, interrogatives et exclamatives, allitération et répétition:

Ai-je oublié? Ai-je oublié ton corps ivre de gestes et de sourires à la première nuit de mai, à notre première nuit de rivages où hurlent les mers? Ai-je cru en une vie sans aube et sans souvenance où dévalent la peine des automnes, les villes pétries sous la moiteur du sang natal?

Saison de recouvrance, fleuve passé aux décombres du monde: la terre est riche et le sang

est fauve, notre vie s'épuise et le cri s'élève en
des hivers immortels.

Un pays de larmes aigres et de faibles paroles:
honte et jeunesse. Que n'avons-nous ouvert les mains
aux débâcles d'une plus haute fureur!

Il y a un vaisseau mort rouge sur cette plage
aux jais d'angoisse. Visage qui hurle au plus loin-
tain de ma vie et de notre tourment...

(Les Dormeurs, p. 56)

La prose semble donner à la thématique du pays
perdu et de la femme absente une rigueur didactique, un dé-
veloppement en images de même qu'une tension lyrique que
n'offre pas le poème versifié plus fragmentaire, plus allu-
sif aussi, préférant l'ellipse, la rupture et la juxtaposi-
tion à la liaison et à la subordination de la prose.

Le poème en prose, qu'il soit ponctué ou non, pré-
sente un caractère plus linéaire, plus discursif que le poè-
me en vers. Ainsi le texte qui ouvre la troisième section
du recueil emprunte la forme du poème en prose du Vierge in-
cendié, où des fragments tantôt nominaux, tantôt verbaux,
sont séparés par des blancs. L'absence de ponctuation de-
vrait, en principe, favoriser la rupture et le mode de la
juxtaposition plutôt que la linéarité et le mode de la coor-
dination. Ici, au contraire, l'omniprésence du "Je" et le
phrasé des fragments instituent un incessant va-et-vient en-
tre l'image et l'aveu, entre la poésie et la prose: seule la
deuxième strophe, séparée de l'autre par un large blanc, of-
fre une plus grande densité poétique. Les parenthèses et le
rétablissement de la ponctuation signalent d'ailleurs le

contraste entre les deux parties de ce poème en prose, qui constitue peut-être la première véritable réalisation de structuration formelle du recueil:

oh été saisons de démençes prises à des ri-
vages de soleil écarté qu'ai-je à vous di-
re où va ma vie en ces visages qui s'effeuil-
lent aujourd'hui à l'eau douce des soirs je
n'ai ni demeure ni savoir le sang au rauque
chemin s'enfuit très loin: aube de lunes et de
pluies en octobre

(mer en un autre temps: pourpre vestige où les
hivers meurent et rient aux fulgurantes débâcles
des neiges -nos corps brûlent.)

(Les Dormeurs, p. 67)

Dans les huit poèmes en prose de la quatrième par-
tie du recueil, le souci de la forme s'efface quelque peu
devant l'importance accordée au thème du pays à jamais per-
du. Le "Je" est toujours omniprésent par sa volonté de di-
re, de faire passer un message, et il adopte souvent la for-
me collective du "Nous". A l'exception de l'avant-dernier
poème où le "Tu" réapparaît, la femme est absente de cette
suite poétique. Elle semble avoir été remplacée par l'image
de la parole qui se montre aussi aliénée, aussi vide que
l'espace dans lequel elle se meurt. Les poèmes en prose
présentent les mêmes caractéristiques stylistiques et for-
melles que les précédents, soit la composition en une, deux
ou trois strophes séparées par des blancs et l'emploi
fréquent de phrases nominales, interrogatives et infiniti-
ves. D'un poème en prose à l'autre revient la même inter-
rogation lancinante et angoissée d'un "Je" sur la précaire

existence d'un peuple et d'un pays condamnés à l'errance dans la nuit:

Est-ce moi qui flétris toutes ces heures,
qui trace à ce temps un sable lourd, qui erre
en tant de paroles et de gestes assourdis, re-
conduisant le songe à ses fins cristaux de dou-
leur et les peines du jour aux aubes multipliées:
ces mots sont les miens, mais de toi également,
cris ou murmures pleins de sang et de lune, peine
éclatée à tout crépuscule, pourpre feuillage de
vestiges où toujours meurent et renaissent des
lambeaux d'ivresse...

(Les Dormeurs, p. 93)

La parole occupe une place privilégiée dans l'univers poétique de Racine: à l'occasion le poème en prose bascule du côté de la prose, précisément à cause de la volonté de dire les choses plutôt que de les exprimer. Mais le souci de l'image, le sens de la métaphore, l'usage d'une phrase nominale et de procédés poétiques, comme l'allitération ou l'interrogation lyrique, ont tôt fait de ramener le texte au domaine de la poésie:

C'est assez parlé, assez raconté. Il y a
ton rire en ma jeunesse: voilà qui est bien fini.
Demeure le temps, ses fauves visages de jais où
croisent l'angoisse et une mourante solitude. Les
villes se taisent -oh passion, mort tant de fois
effeuillée sur des dunes de cendres-, l'amitié ne
m'est plus si facile. Je connais désormais mes
ombres, je prévois les nuits où le printemps s'a-
larmera sauvagement. Il ne me reste qu'à dire ce
tourment de toi plutôt que de m'exiler à ses paysa-
ges insatiables et faméliques.

Fabuleuse retrouvance des jours: que nous re-
donnerait-on pas pour déployer une fois encore nos
corps vieillissants à des plages qui titubent?

("Les Dormeurs", p. 97)

Somme toute, le premier recueil de Luc Racine donne à lire un poème en prose très lyrique, où l'expression d'un "Je" et les thèmes du pays et de la femme obnubilent les préoccupations formelles de l'auteur, présentes seulement dans une certaine rupture du langage.

Opus I (1969)

Dans Opus I⁵⁷, l'écriture et la composition relèguent la thématique et le lyrisme au second rang. Comme le titre le suggère, Luc Racine se livre à une recherche scripto-musicale inspirée de la notion de série d'Anton Weber, à laquelle il réfère à la fin du recueil. Il privilégie la forme versifiée qui permet une plus grande liberté dans la disposition des mots et dans l'utilisation du blanc, à la fois marque d'une pause rythmique et représentation graphique d'une portée musicale. Seule une douzaine de textes sur cinquante-quatre délaissent le vers pour adopter une forme plus proche du verset que du poème en prose. Regroupés (29) à (41), ces textes sont composés en effet de courts versets au rythme syncopé et à la syntaxe brisée par une audacieuse exploitation du blanc. La disposition tend à reproduire, comme celle du poème versifié, le modèle d'une portée musicale:

57. Id., Opus I, Montréal, Editions du Jour, 1969, 74 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

en tous lieux s'évadent l'errante beauté la seule
compagne sur la terre étrangère les nuits séparées

nos nuits d'angoisse où la démente aurore tisse
l'année d'un sommeil exsangue les pluies révent
et cherchent le jour vide en ses royaumes brisés
au couchant révèle

le soir inquiet de folie sur
l'aube sur le voile des ans somnambules le sang
abreuve d'un songe retrouvé d'un midi éclos par
ce domaine à la chute brisée en lumière

du cré-
puscule s'égare une femme de solitude étrange la
terre fendue sous l'exode de l'astre doux refuge
(mais il
meurt le soleil si faible en ce temps cette téné-
bre au cri des plages à
l'atroce mémoire se retenait éperdue la trouée des
veines)

mais d'agonie de lune paisible les heures
s'assombrissent hurlent les grèves en d'effroyables
souvenirs le retour et l'abandon le démembrement
du rouge

(Opus I, (37), p. 55)

La forme plus linéaire du poème en prose, où les
blancs ne séparent habituellement que les strophes les unes
des autres tout en respectant l'unité de la phrase, ne sem-
ble pas convenir à ce type de recherche formelle qui joue à
la fois sur la rupture du langage et sur l'espace poétique.
Il n'est pas étonnant que, dans Villes, Racine soit revenu,
du moins par son poème en prose, à une poésie lyrique qui
attache plus d'importance à l'expression de soi, de ses
sentiments et de ses angoisses à propos du pays. Seules, la
présence de blancs entre les fragments et la forme rectangu-
laire des poèmes, qui les font ressembler aux poèmes en pro-
se du Centre blanc de Nicole Brossard, marquent la modernité
de ces textes:

pierre ce nom ce chemin très lourd des automnes
 je les retrouverai il n'est pas il n'est plus
 possible de survivre ainsi je recréerai le songe des
 heures le sommeil calme nous ferons surgir ici
 du pauvre bonheur le travail enfin possédé la
 mémoire enfin nous appartiendra le passé n'aura
 plus de voile^{se}

Dès 1967, la poésie de Raoul Duguay va se tourner plus résolument que celle de Racine du côté des recherches scripto-musicales. Influencé par le jazz et l'improvisation, Raoul Duguay considère le mot comme une matière sonore dotée d'un pouvoir énergétique réel. A la source du poème, la musique n'en constitue pas la seule fin. Elle insuffle au langage une charge d'énergie qui vise à atteindre l'homme dans sa spiritualité et éveille sa sensualité. En exploitant la dimension sonore du poème, Raoul Duguay ramène le lecteur aux origines du langage, ce qui lui permet de recréer le monde et de prétendre en refaire la synthèse. Le but fondamental de son projet poétique, il le livre dans Le Manifeste de l'infonie, "une réflexion qui tente d'englober les différentes manifestations de l'Art^{se}". Dans l'entrevue qu'il accordait à Caroline Bayard et Jack David, Raoul Duguay précisait:

Je cherche de plus en plus à aller vers une synthèse du langage (...) Arriver à faire un poème qui soit assez total pour que tout homme sur terre

58. Id., Villes, Montréal, Editions du Jour, 1970, p. 17.

59. Michel Bélair, Yves-Gabriel Brunet, Raoul Duguay et Christiane L'Heureux, Raoul Duguay ou: le poète à la voix d'ô, Montréal, L'Aurore-Univers, 1979, p. 102.

se sente nécessairement lié à l'univers, se sente l'univers en miniature, quelle que soit sa classe, sa culture, son origine, sa religion.

C'est peut-être dans L'apokalipse que Raoul Duguay s'approche le plus de cette notion de totalité, qu'il a voulu expérimenter à travers des jeux sonores et structuraux sur le langage. Dans ses recueils antérieurs, Ruts et Or le cycle du sang dure donc, les expériences sur la matérialité du langage sont étroitement liées à une thématique érotisante du désir et du corps.

Or le cycle du sang dure donc (1967)

Si les poèmes de Ruts, publiés en 1966, sont tous composés de courts vers, certains textes de Or le cycle du sang dure donc⁶⁰, paru l'année suivante, présentent des analogies, avec le poème en prose. Dans la première partie, intitulée "Donc blues pour l'homme total à totems de", plusieurs poèmes ont l'apparence de poèmes en prose, composés d'un seul bloc:

quelque autre femme trop pleine du désir assise au
mitan de la spirale de son silence [le silence ne
s'étend plus ainsi que l'huile végétale d'une verge
mais creuse l'orbite de l'oeil (à force de regarder
droit l'oeil perd l'esprit du jour la nuit s'infiltre
ou n'a d'amis que ses meubles les murs mêmes devien-
nent des étaux la moelle transit dans les os)] pen-
dant que la glace et le feu se partagent les saisons
le silence tel une chenille.

("quelque autre femme...", p. 16)

60. "Raoul Duguay", dans Caroline Bayard et Jack David, op.cit., p. 20.

61. Raoul Duguay, Or le cycle du sang dure donc, Montréal, Les Éditions Estérel, 1967, 99 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

La rupture que produit cette espèce de mise à la ligne subite n'entache en rien la linéarité de la prose. Tout au plus, elle introduit un phénomène de suspension dans le temps et dans l'espace qui oblige à une attention particulière au mot et au langage. Les crochets et les parenthèses s'inscrivent également dans ce procédé de rupture, dans la mesure où ils freinent la continuité de la phrase pour ne reprendre qu'un seul de ses éléments. Ainsi, dans le poème cité, ce qui est entre crochets se superpose au mot "silence" et ce qui se trouve entre parenthèses s'imbrique à son tour dans le mot "oeil", imitant la circularité propre au poème, annoncée d'ailleurs par le mot "spirale". La phrase, qui compose en somme ce poème en prose, se déplie et se replie sur elle-même, reproduisant le mouvement de la chenille, terme auquel elle aboutit entre la parole et le silence, le jour et la nuit, le désir et son absence, dans une sorte de synthèse des cycles de la vie. Les mots circulent dans cette phrase comme le sang dans les veines.

Se plaçant dans une perspective formelle, Raoul Duguay semble aussi se plaire à terminer chaque ligne du poème sur un mot d'articulation pour mettre en lumière le rite de passage que suppose la liaison des mots. En interrompant ainsi le rythme continu de la prose, il jette un éclairage particulier sur les noms et les verbes qui donnent une nouvelle impulsion à la phrase et fait prendre conscience de la matérialité du langage:

quelque homme au coeur de métal en quelque lieu de
 rage armé de mèches poudres et mines [soudain sifflent
 et
 bondissent les feux pétillent les sangs comme du
 champagne les chairs grésillent ainsi que tisons les os
 crépitent comme bûches de bois sec dans l'âtre des
 pacifiques (...). il pleut il pleut il
 pleut le sang des hommes il en pleut pour tous et
 toute la nuit voici l'embarcadere des corps ô le

("quelque homme...", p. 20)

Dans le même ordre d'idées, l'espèce de coulée
 qu'annonce le titre Or le cycle du sang dure donc se réper-
 cute non seulement à l'intérieur d'un poème, mais aussi d'un
 poème à l'autre. Très souvent, le texte suivant va repren-
 dre là où le précédent s'est arrêté: ainsi, dans l'exemple
 cité, l'interjection "ô le", momentanément suspendue, se
 prolonge au poème suivant dans "ballet des blessés d'une
 trop vive lumière" (p. 21). Les textes se rejoignent dans
 ce mouvement continu de la phrase qui reprend le cycle in-
 lassable du sang.

Un autre aspect intéressant du poème en prose de
 Raoul Duguay est l'importance accordée au mot en tant que
 sonorité. Le passage suivant, par exemple, propose une com-
 binaison de sons durs, p et k, et de sons sifflants, s et f.
 Même si la brusque interruption de la ligne rappelle le
 vers, la linéarité de la phrase permet de parler de poème en
 prose. Cette insistance sur les phonèmes signale la proxi-
 mité de la poésie de Duguay avec la musique:

quelque puceau plante un érable fort et monte
 façonner une aire pour l'aigle plus tard il ap-
 prendra qu'il est temps de partir et porter ses
 yeux sous ses
 semelles et de contempler sa poussière il entendra la
 pluie (ou le sperme de Dieu) saura que toute fleur

naît par le liquide et fera de même en la
 femme il saura aussi que ceux qui
 pleurent perdent leurs yeux et jamais plus le
 ciel ne pourra l'aspirer car la terre suffit aux
 manèges de l'homme plus loin plus bas

("quelque puceau...", p. 38)

Jouant à la fois sur la rupture et la matérialité visuelle et sonore du langage, les poèmes en prose de Raoul Duguay, peu nombreux, s'inscrivent toutefois dans une certaine modernité qu'illustrera avec plus d'autorité la poésie de Nicole Brossard. Les recherches de Claude Féloquin, de Luc Racine et de Raoul Duguay préparent néanmoins la voie de la poésie des années soixante-dix et leurs recueils, -à l'exception peut-être des Dormeurs de Luc Racine-, se démarquent de la production poétique contemporaine, encore fortement marquée par la tradition lyrique.

C. Persistance de la tradition lyrique du poème en prose

Loin de poursuivre les recherches formelles entreprises par les jeunes poètes de la revue Quoi, la poésie en prose de la fin des années soixante semble plutôt favoriser l'expression lyrique de soi, dans une forme qui est plus proche de la prose que du poème. Au cours de la seule année 1966, au moins cinq recueils sont composés de textes écrits en prose poétique, où alternent parfois des strophes en vers libres: Lettre à Montréal de Gérard Etienne, Voyages prolongés de Daniel Saint-Aubin, Textes interdits de Serge Legagneur, La Supplique de Tit-Cul La Motte de Pierre Léger et L'Identification de François Piazza.

Bien que tous ces recueils offrent des sujets et des thèmes variés, dans chacun d'eux domine un caractère lyrique lié au flot continu de la prose poétique. Que ce soient les hommages de Gérard Etienne à sa terre d'adoption, les visions hallucinatoires de Daniel Saint-Aubin, les expériences alchimiques ou vaudou de Serge Legagneur, les historiettes, monologues, chansons ou méditations de Pierre Léger ou encore la quête existentielle de François Piazza, tout est prétexte à poésie. Cependant, à l'exception des textes en vers libres ou en versets de Legagneur et de Léger notamment, le poème considéré comme un objet construit et fermé semble absent de ces recueils. L'emploi de la prose poétique oriente plutôt le poème vers le récit dans lequel se dissout le poème en prose.

Cette propension au récit est manifeste également dans Le Chant de l'Iroquoise d'Andrée Maillet. Même s'il porte en sous-titre la mention "poèmes", ce recueil s'apparente davantage à un livre de méditations et de contes. Qualifiés de "poèmes en prose"⁶² par Gilles Marcotte, les textes de la section "Parages" en ont effectivement l'apparence et la brièveté. Mais l'importance de la narration et des procédés liés à ce mode d'écriture, -présence d'un narrateur, alternance dans le temps des verbes, emploi des mots d'articulation-, transforme vite le poème en prose en un récit:

62. Gilles Marcotte, op. cit., p. 178.

Ainsi montés sur une bête affable, nous
allâmes écouter les bourgeons éclater dans leurs
habits: nous les vîmes, les respirâmes, les tou-
châmes, les goûtâmes et nous revînmes des bois
avec des goûts et des parfums tout plein l'âme,

et comme si ça n'était pas assez, il fallut
aussitôt s'attabler, dévorer, boire, parler, res-
pirer l'air chauffé par la flamme du foyer, admi-
rer des enfants, des livres et des femmes, s'allon-
ger, digérer, s'étreindre des deux mains (...)»⁶³

Pendant que la prose poétique envahit ainsi les
recueils de poésie et que le poème en prose cède le pas au
récit, deux poètes sentimentalistes, Elaine Audet et Jean
Bureau, dont les poèmes détonnent par rapport à la poésie
des années soixante, vont ressusciter momentanément la forme
traditionnelle du poème en prose.

Dans sa préface au recueil Pierre-feu d'Elaine Au-
det, intitulée "Une jeune voix du Canada français", Pierre
Marie établit une comparaison entre la poésie de l'auteure
de Soleil noir et celle de la poétesse française Lucie Dela-
rue-Mardrus qui, on s'en souvient, avait signé, en 1924, la
préface d'Opales d'Hélène Charbonneau. Cette référence à
une poésie lyrique d'un autre âge est significative dans la
mesure où le poème en prose d'Elaine Audet rappelle en effet
celui de Marthe Des Serres et de Louis-Joseph Doucet, tant
par sa structure anaphorique, son inspiration sentimentale
que par l'expression lyrique du "Je".

J'ai une infinie nostalgie d'un visage. D'un
visage qui fuit, qui revient. Qui a la vaste
beauté des forêts d'Amérique, de la France des

63. Andrée Maillet, Le Chant de l'Iroquoise, poèmes, Mon-
tréal, Editions du Jour, 1967, p. 65.

yeux féconds.

Un visage que je rencontre au détour de chaque poème, dans le parcours de mes rêves. Un visage que je dessine quand je ne pense à rien et qui devient autre quand je pense à toi.

Un visage qui m'échappe. Qui me traverse sans fin pour me laisser nue sur un rivage dont j'ignore les pentes et les dédales. Dont j'ignore tout.

A cette minute de lumière où le ciel m'éternise je te vois dans le blanc métal d'une apparition. Et je me noie à nouveau dans la fluidité cruelle de ce visage, de ce nom que je cherche à donner à mon amour.⁶⁴

C'est dans cette veine quelque peu surannée de poésie intimiste, que l'on doit situer le fort volume de poèmes en prose, intitulé Devant toi⁶⁵ de Jean Bureau. Le recueil est divisé en vingt-quatre parties comportant en moyenne de dix à quinze textes chacune: c'est dire la vigueur de l'inspiration de son auteur. Cet aspect mérite d'être souligné, compte tenu de la minceur habituelle des plaquettes de poésie. D'un autre point de vue cependant, la multitude des poèmes n'est pas sans signaler une certaine facilité, qui laisse le lecteur perplexe devant les critères qui ont pu présider, en 1967, à l'attribution du "Grand prix littéraire de la ville de Montréal" pour la poésie.

64. Elaine Audet, Pierre-feu, poèmes, Genève, Poésie vivante, Tribune internationale de poésie, 1966, p. 45.

65. Jean Bureau, Devant toi, Montréal, Fomalhaut, 1967, 347 p. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Si Jean Bureau mérita en effet ce prix, il le doit sans doute moins à la valeur littéraire, somme toute assez faible, de son recueil, qu'à l'authenticité de sa démarche spirituelle. Le poète ici est en quête de Dieu: il prend le visage du pèlerin errant qui souhaite se dépouiller des biens matériels pour vivre pleinement sa relation avec le Christ, lui exprimer son amour et espérer atteindre son image:

Quand à la tombée de la nuit s'arrêteront mes pas, ne considère pas s'ils m'ont porté sur la bonne voie.

Souviens-toi que je marche depuis l'aurore, que je te cherche depuis l'aurore.

Et ces bouts de chemin en tous sens et qui s'opposent et s'entrecroisent et ne finissent plus de se contredire.

Ces bouts de chemin tout perdus, tout emmêlés, fais qu'ils m'aient conduit jusqu'à toi.

(Devant toi, p. 18)

Par cette quête spirituelle, le "Je" cherche avant tout à se reconnaître et à découvrir sa véritable identité. Il demande conseil et lumière à ce mystérieux "Tu" qui traverse sa poésie. C'est lui qui détient le pouvoir de lui révéler ou non son visage. Si, à l'occasion, il formule des doutes, il s'interroge sur les misères du monde, c'est toujours dans le but de raffermir sa foi et de poursuivre sa quête:

Comment aller vers toi quand les miens sont dans le besoin, comment désirer le repos quand autour de moi grandit la souffrance.
(....)

Comment aller à toi quand les hommes se meurent
dans la plus extrême pauvreté.

(Devant toi, p. 122)

On le voit, l'inspiration de ce recueil, comme sa thématique et son lexique, est religieuse et biblique: ce qui étonne en regard de la production poétique contemporaine, plus orientée vers les recherches formelles ou l'expression d'une certaine aliénation collective. Chose certaine, le Grand prix littéraire de la Ville de Montréal ne lui fut pas attribué pour ses innovations formelles.

Si la plupart des textes s'apparentent bel et bien à la forme concentrique du poème en prose traditionnel avec le retour à la finale de l'image initiale, l'anaphore accentue le caractère incantatoire et litanique de la prose et rapproche ces poèmes des psaumes ou des versets bibliques. L'élision fréquente du pronom personnel rappelle d'ailleurs un procédé biblique:

Hâterai le pas vers toi, deviendrai l'étranger
à la lisière des maisons d'homme, étranger à
la porte du temple.

Acquerrai la connaissance de tes voies, se fera
noir mon propre chemin, heurterai la pierre
dans l'ombre et connaîtrai la boue du fossé.

(...)

Pour moi n'est plus qu'un chemin, celui de ta
connaissance.

(Devant toi, p. 126)

Pour Bureau, la répétition des mêmes formules, d'un texte à l'autre, semble suffire à composer des poèmes. Mais les quelques trois cents textes passés dans le même

moule se réduisent vite au système et obnubilent progressivement l'intensité poétique, nécessaire au poème en prose.

Ces textes adoptent la forme extérieure et les techniques traditionnelles du poème en prose, mais ils n'arrivent que rarement à transcender le message dont ils sont porteurs. Paradoxalement, ils montrent que la spécificité du poème en prose ne saurait se trouver dans des procédés rythmiques ou musicaux visant à imiter l'ancienne prosodie. Même que l'abus de ces procédés remet en cause l'authenticité du poème. Par ailleurs, en dépit de quelques figures tirées de l'imagerie biblique, la langue de Bureau reste du domaine de la prose. Elle est avant tout transitive. C'est pourquoi ce recueil doit être considéré davantage comme un livre de méditations en prose poétique. Sa lecture a le mérite de faire voir comment la forme du poème en prose peut se prêter à tous les styles et à tous les tons et se diluer dans des pensées... poétiques:

Un jour ai cru que l'on pouvait se lever de grand matin, tailler sa propre vie, j'ai vu qu'il n'est rien à tailler.

Ai cru que l'on pourrait offrir son âme à la lumière, marcher sur terre en un cantique d'action de grâces, j'ai vu qu'il fallait être, aimer, cacher son pain sous le manteau, j'ai vu qu'il fallait se durcir le visage en une pierre, imposer silence aux entrailles.

J'ai vu qu'il fallait se faire sourd et insensible comme un dieu.

(Devant toi, p. 180)

Les deux orientations du poème en prose de la fin des années soixante, soit son penchant pour le récit et sa tendance lyrique, se rejoignent dans les quelques poèmes en prose de Pierre Morency et Juan Garcia.

Paru en 1967, Poèmes de la froide merveille de vivre⁶⁶ de Pierre Morency contient des poèmes en prose dans ses deuxième et quatrième sections, "Paroles gelées" et "Monologue de la froide merveille de vivre". "Présence des yeux-mots", premier poème en prose de "Paroles gelées", noue une trame narrative dont la logique se trouve perturbée par l'arrangement cyclique des phrases et l'étrangeté des images. Il s'agit d'un véritable récit verbal semblable à ceux d'Henri Michaux, où la répétition assure l'unité rythmique et la cohérence interne du texte. Le rappel en conclusion de l'image centrale rétablit la circularité lyrique du poème en prose:

Personne ne semble averti qu'une sorte de fantôme habite cette ville. Un drôle de fantôme avec des yeux avec des mains en appel. En ce moment il est en train de préparer un revirement de la situation minérale et de la situation mécanique qui poussent la ville en pantoufles dans un gouffre d'acier. Et voilà que la cité en pantoufles ne sait même pas qu'elle possède en son cœur de cloches un drôle de fantôme avec plein de yeux-mots avec plein d'amour-mots dans ses mains visibles dans ses oreilles mobiles plein de mots-calumets en sa tête de feu. Comme toujours en pareil cas les arbres devront donner l'alarme humaine par la racine des maisons.

66. Pierre Morency, Poèmes de la froide merveille de vivre, Québec, Editions de l'Arc, 1967, 106 p. Repris dans Au nord constamment de l'amour, Québec, Editions de l'Arc, 1970, p. 33-129. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à l'édition de 1970.)

Hier on disait que la ville en pantoufles
n'avait pas entendu le cri des racines et qu'ainsi
elle continue de glisser vers le gouffre d'acier.

("Présence des yeux-mots", p. 81)

Tout en maintenant un déroulement narratif, "Je ris noir" qui suit immédiatement "Présence des yeux-mots" se rapproche plutôt d'une prose réflexive, que la répétition, la structure cyclique et la prédominance des images sur le message se chargent de transformer en poème en prose:

Si je ris noir c'est qu'au profond des
images brûlantes me cassent.

Je ris rouge je ris rouge je ris noir. La
vengeance couvée se déchaîne contre les mots qui
s'effritent qui se cambrent qui rissolent. La folie-
revolver du monde et la bêtise-napalm des Grands me
font si mal qu'au lieu de dégobiller je ris. Et mes
mots marionnettes se prennent à rire sous ma main et
ensemble mes mots et moi nous rions noir des jours
durant. Mais voilà il fallait s'y attendre même la
lumière s'est faite bêtise le ciel s'est dissout
dans les blancs d'yeux la messe est dite le corridor
de la vie se referme et mes mots pannés rissolent
quand même dans ce cahier d'exécution.

("Je ris noir", p. 83)

Cette méditation sur les mots, cette espèce de mise en abîme de l'acte d'écrire n'est pas sans rappeler un poème comme "Les Mots-flots" de Roland Giguère. Ici, la première phrase, séparée du reste du texte par un blanc, sert de point d'appui à la thématique du poème. Alors que dans "Présence des yeux-mots", la prédominance d'une trame narrative faisait aboutir le poème à une image-synthèse de lui-même, dans "Je ris noir", une structure dominée par la réflexion fait de la donnée initiale une amorce de la pensée qui se développe à travers le texte. Dans les deux cas tou-

tefois, la forme circulaire qui procède tantôt de la fin, tantôt du début, constitue la marque du poème en prose.

Dans "Monologue de la froide merveille de vivre", Pierre Morency exploite le côté méditatif de la prose. La quatrième partie du recueil est composée d'une suite lyrique décrivant les liens entre le fleuve Saint-Laurent et le poète québécois. Y alternent sur la page de gauche un poème en prose évoquant la présence du fleuve dans l'imaginaire du "Je" et, sur celle de droite, un court poème en vers, écrit en lettres capitales, où s'inscrit la relation de couple entre le poète et le majestueux cours d'eau. La prose explique, décrit, développe ce lien, pendant que les vers posent, suggèrent, expriment une image issue de la réflexion précédente:

Corps coupés archipel de miroirs
les glaces sur le fleuve ont eu des rêves de couleurs
ce qui ne prouve rien de la puissance
inspiratrice du Cap diamant ce qui ne prouve
rien non plus de la sensibilité minérale des Remparts
cri d'une soi-disante (sic) mémoire de la glace québécoise
toutes ces choses ne prouvent rien je ne m'arrête pas à considérer les rêves mouvants du fleuve
le fleuve nu coule dans le dos c'est assez (...) on n'a pas le goût avec une telle présence en plein dos de réfléchir sur les rêves des glaces dormant sur le Saint-Laurent qui charrie l'image du Québec possédée de son corps étranger

("Monologue de la froide merveille de vivre", p. 120)

Les blancs et la répétition de certaines expressions attestent le caractère poétique de la prose, malgré les nombreuses assertions du "Je", ses remarques, ses juge-

ments, ses explications ("ce qui ne prouve rien ... je ne m'arrête ordinairement pas ... ne pensez-vous pas que...") qui ramènent le langage au plan de la prose et visent à établir un contraste avec le poème versifié, contraste souligné d'ailleurs par la conjonction "Mais" et l'usage des majuscules:

MAIS ILY A TES SEINS-ROSACES
 QUI ONT ÉMERGÉ DU VERBE DE L'HIVER
 ET QUI SE SONT MIS À VOYAGER
 DANS MON FLEUVE DU VENTRE

("Monologue de la froide merveille
 du monde", p. 121)

Cette confrontation du poème en prose et du poème en vers est intéressante dans la mesure où elle réinscrit l'opposition entre la prose et la poésie, entre l'explication et l'évocation, entre la source de l'imaginaire et la création de l'image, à une époque où maints poètes tentent de lever ces frontières.

Dans Poèmes de la vie déliée (1968)⁶, Pierre Morency donne à lire une poésie plus amoureuse, avec deux poèmes en prose très lyriques, dont toute la structure repose sur la répétition d'une image centrale, point de départ d'une série de représentations séparées les unes des autres par un blanc. Le lyrisme est accentué par la reprise du pronom "toi". Enfin la composition cyclique et ludique du poème en prose correspond bien à ce joyeux délire verbal que le désir suscite chez le poète:

la douce et mûre divagation de t'écrire que
 je t'aime ma retrouvée d'entre les branches noires
 de la fuite la mûre et ouverte divagation de
 t'écrire que je t'aime ma première ma durable et

mon dernier miroir l'ouverte et bonne divagation de t'écrire je t'aime toi le plus vrai visage parmi les pierres toi la plus lumière parmi les fanges la bonne et forte divagation de t'écrire en ce moment que je

t'aime ma vivante mon rapide désir toi le sommet de la chair toi qui monte dans moi la forte et douce divagation de t'écrire que je t'aime toi née de l'eau comme une voile que je t'aime ma donneuse de fruits ma prenante et ma terre de sang la haute et claire divagation de t'écrire que je t'aime toi ma lieuse de mains toi ma fenêtre sur la soif⁴⁷

Malgré sa nette préférence pour la forme versifiée, Juan Garcia a inséré deux poèmes en prose dans une suite d'une trentaine de textes, rassemblés dans Corps de gloire sous le titre "Poèmes 1965-1970"⁴⁸. Comme les poèmes en prose de Pierre Morency, ceux de Garcia forment un seul bloc de prose et ils sont très lyriques, l'un étant descriptif, l'autre plus narratif. Le premier, qui porte le numéro 8, est composé essentiellement de substantifs auxquels s'accrochent des relatives:

Rivages, vents dont l'aile est coupée pour saisir les saisons qu'on moissonne d'en haut, bois que l'aube découpe en deçà des cités, forêts que la flamme en sa main fait monter aux limites, rivières où ne plonge que l'eau après que le poisson ait subi l'étincelle, domaines du chasseur à l'oeil sur le métal et vibrant sur le sol où sont frites les feuilles; et parfois des éclairs coupant fin les herbages que la lune balaie, des ruptures du

67. Id., "Ce qu'il faut de délire", dans Poèmes de la vie déliée, Québec, Editions de l'Arc, 1968, p. 83.

68. Juan Garcia, "Poèmes 1965-1970", dans Corps de gloire, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 39-79. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

ciel d'où proviennent les nuits, et plus loin le visage à demi labouré d'une terre ni ronde ni plate où s'ouvre le soleil.

("Poèmes 1965-1970", 8, p. 51)

La structure nominale met en évidence l'importance du nom, du mot, point de départ de la description: "rivages ... bois ... forêts ... rivières ... domaines". Coupé en deux par un point-virgule, le poème semble décrire, dans un premier temps, la couche terrestre et, dans un second temps, la couche céleste: "éclairs ... lunes ... ciel ... nuits". Tous ces éléments se trouvent condensés, synthétisés à la fin dans une image qui fournit la clé de ce poème en prose et qui invite à le relire pour découvrir "ce visage à demi labouré d'une terre ni ronde ni plate où s'ouvre le soleil" (p.51). Les images ne renvoient pas à des réalités extratextuelles, mais bien au fonctionnement interne du poème en prose qui, dans une parfaite circularité, compose un monde unique et total.

Le second poème en prose de Juan Garcia est tout aussi intéressant du point de vue de la composition. Portant le numéro 24, le texte qui débute par "Comme je marchais" adopte une trame plus narrative que "Rivages...". Dès lors, sa propension à la prose est plus grande, car si l'histoire racontée prend le pas sur l'organisation interne des images, le poème en prose va vite se transformer en récit:

Comme je marchais, les épaules imitant les montagnes, et l'oeil au revers de la tête pour mieux complaire au paysage dont la lèpre de l'hiver s'était emparée, la première aube, qui jusque-là n'avait été que le produit de nuits sans mesure ni fin,

m'apparut si soudaine que mon corps, auquel je dois toujours soustraire quelque début d'éclair, augmenta au niveau de la terre. A l'avènement de l'âme, je me réveillais dans une couleur, que ma mémoire dont je tiens maintenant les indices, ne put déceler, sinon qu'elle avait pris le contour des choses, et que rien de ce monde où j'étais en coulisses ne tenait de limite au soleil qu'il faisait. Enfin, l'oiseau, ne fût-ce que l'espace de son aile, me toucha d'un écho; c'est ainsi que me fut rendue l'étoile dont j'étais le sujet depuis tant de distance.

("Poèmes 1965-1970", 24, p.67)

Comme dans le poème en prose précédent, la composition des phrases signale une structure en trois parties et ramène toutes les visions au "Je". La première phrase met en scène le corps, la marche, les épaules, l'oeil, alors que la deuxième conduit de l'âme à la pensée. La troisième phrase, séparée en deux par un point-virgule, rappelle les deux parties du poème: par le geste de l'oiseau, associé à la marche du "Je"; puis, par l'étoile dont le "Je" est le sujet et qui est à rapprocher, par contraste, du "soleil" de la deuxième phrase. Enfin le mot "distance" indique le chemin parcouru depuis le début et marque la circularité de ce poème en prose. Ici encore, le texte forme un tout unique et fermé dont le fonctionnement sémantique dépend moins de réalités extratextuelles ou référentielles que de la structure interne du poème.

Le poème en prose de Juan Garcia est un objet construit, autonome, modèle du genre qui n'a aucun lien avec le verset ou la prose poétique. Chez Garcia, c'est le fonctionnement textuel et l'organisation syntaxique et structu-

relle particulière de la prose qui composent le poème. Sa réussite est exceptionnelle, dans un genre difficile où les tentatives sont plus nombreuses que les oeuvres accomplies.

Avant la parution du Centre blanc de Nicole Bro-sard, la dernière manifestation du poème en prose à la fin des années soixante rend compte de cette difficulté inhérente au genre. Sous-titré "poèmes en prose", le recueil d'Andrée Lévesque, Nocturnes de Nathanaël⁶⁹, se propose d'emblée comme une illustration de cette forme poétique. Or, dès le premier texte intitulé "Eden", que le préfacier Maurice Lebel n'hésite pas à qualifier de "poème en prose", le lecteur sera étonné de lire un texte d'une vingtaine de pages dont la disposition des mots s'apparente plus au vers qu'à la prose:

Mendiant, tends la main triste
et ton âme aux rafales impénétrables
et parle de cette poussière invisible sur les on-
gles de la nuit.

Et le vent pousse sa rafale
jusque sur les dunes du désert
où le soleil couchant brûle
ce qui reste de l'aurore.

Le souffle fluide des flûtes fantastiques
coule sur le sable alors que se désagrège
le sel de la nuit.

69. Andrée Lévesque, Nocturnes de Nathanaël, poèmes en prose, Montréal, Beauchemin, 1969, 74. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à cette édition.)

Qui êtes-vous pour détourner le regard
de la terre et perdre la symphonie du
vent?

("Eden", p. 13-14)

Le deuxième texte n'a pas davantage l'aspect d'un
poème en prose. Divisé en neuf parties, ce dialogue entre
deux voix relève du théâtre poétique ou du chant, non du
poème en prose malgré tout le lyrisme de l'expression:

1^{re} voix: Quel est ce bruit de pas sans ré-
sonance et ce chant de l'âme inassouvie si près
de nos pensées rythmant ce qui reste de la musi-
que des champs de blé?

2^e voix: Ce bruit vient de l'écho et du murmure
de la vague. Je suis le soldat sans bataillon
abreuvé aux sources de la plage au goût de varech
et de marée haute quand les goélands entonnent
l'hymne de partance.

("Les promeneurs", p. 36-37)

Composé lui aussi de neuf parties, le troisième
texte, qui a donné son titre au recueil, constitue une suite
de courtes proses lyriques où Andrée Lévesque ne manifeste
aucune volonté de construire des poèmes. Au contraire, le
langage y est entièrement porteur d'un message:

Nous avons marché toute la nuit, et au matin
nous avons vu la mer. Comme tu étais grand, Na-
thanaël sur cette falaise où les rayons encore
faibles de l'aube te recouvraient dans un souf-
fle de lumière. Le silence de la nuit et celui
des déserts s'anéantissaient dans le mouvement
de la vague. Et tu m'as parlé, Nathanaël, alors
que l'horizon glissait avec douceur dans le remous
de la mer. Mais déjà tu es loin de cet instant
de fragile insomnie où tes paroles se mêlaient
au vent salin et où je t'ai vu reprendre la trace
des dunes par-delà cette nuit. Qui es-tu Nathanaël?

("Nocturnes de Nathanaël", VI, p. 46)

Même si elle est lyrique par ses descriptions, qui rappellent entre autres la technique du paysage état d'âme des romantiques, la poésie d'Andrée Lévesque n'arrive que rarement à se démarquer de la prose. La longueur des textes en est un signe mais aussi, au lieu de faire sentir, d'éprouver et d'exprimer une expérience, sa poésie se contente trop souvent d'en faire part:

La poésie n'a pas à signifier comme la prose: elle exprime et c'est par là qu'elle livre du sens. Ce sens est à sentir (de l'affectif), en quoi il se distingue de la signification, qui donne à concevoir (de l'intelligible), il est éprouvé, sans pouvoir être conceptualisé.⁷⁰

Cheez Andrée Lévesque, le "Je" est envahissant et c'est son dire qui importe: "le poétique s'éprouve, il ne se dit pas, et ce qui se dit est toujours à côté de lui⁷¹". Ses pseudo poèmes en prose sont plutôt de belles méditations lyriques, des réflexions, des notations descriptives et philosophiques. A la limite, s'il s'agit de poèmes en prose -sauf par la longueur-, ils reflètent une conception traditionnelle et révolue de la poésie comme représentation des sentiments et de la nature:

Je vous parlerai des soirées de longues veilles
à attendre le mouvement de la terre quand la nuit
tremble en silence devant la splendeur naissante
d'un matin trop proche. Et cette lente montée du
jour alors que le soleil consume les désirs de
l'ombre sans fraîcheur et que les brumes d'une
courte durée, humides, attendent le soir pour en-
velopper la terre.

70. Mikel Dufrenne, "La poésie où et pourquoi?", dans Il y a des poètes partout, Revue d'esthétique, 3/4, Paris, Union générale d'éditions, 1975, p. 27.

71. Ibid., p. 34.

Et je vous parlerai encore de la rosée au coeur
de l'herbe sauvage pendant qu'une autre saison
me fait perdre la tête.

("Les floraisons", IV, p. 64)

Le recueil d'Andrée Lévesque ne fait qu'entre-
tenir l'extrême confusion entre le poème en prose et la pro-
se poétique ou lyrique. Et ce ne sont certes pas des textes
comme "Eden", "Les promeneurs" ou "Nocturnes de Nathanaël",
qui aideront à répondre à la question qui, au dire de Mau-
rice Lebel, "alimente la nouvelle Querelle des Anciens et
des Modernes: Peut-on vraiment écrire des poèmes en prose?"
(p.9). Après leur lecture, on se demande plutôt ce qu'est
le poème en prose. Que ce recueil, comme celui de Jean Bur-
reau, ait été couronné d'un prix⁷² souligne en définitive
le lien étroit qui unit l'institution littéraire et la tra-
dition poétique.

D. Le poème en prose au coeur de la modernité
poétique: Nicole Brossard.

Entre la poésie de Claude Péloquin et celle d'An-
drée Lévesque, il y a à la fois une distance et un parcours
que l'oeuvre de Nicole Brossard, de Aube à la saison au Cen-
tre blanc, permet de mesurer et de comprendre à rebours. A-
morcée dans le lyrisme et l'imitation, la poésie de Nicole

72. Dans la préface, Maurice Lebel nous apprend qu'Andrée
Lévesque fut lauréate du deuxième prix du Concours lit-
téraire de l'Institut canadien de Québec. (p.9)

Brossard s'est peu à peu orientée vers des recherches sur l'écriture qui ont fait triompher le formalisme au début des années soixante-dix.

Dans Aube à la saison et Mordre en sa chair, parus en 1965 et 1966, les préoccupations formelles et langagières de Nicole Brossard ne sont pas encore tout à fait au premier plan. Ecrits essentiellement en vers, ces premiers recueils adoptent un ton lyrique et proposent des images somme toute assez traditionnelles, qui révèlent les angoisses d'un "Je" et racontent ses rêves:

je suis un lac aux violents abîmes
remplis d'ombres et de formes
algues lisses et azur brouillé
crevasses entre mes mains éclatées.⁷³

On sent derrière ces poèmes l'influence des premières lectures poétiques, des œuvres d'Alain Grandbois, de Saint-Denis Garneau et d'Anne Hébert, en particulier:

Les deux premiers recueils Aube à la saison et Mordre en sa chair, pour moi cela a été les deux premières expériences d'écriture, les premières expériences que l'on fait souvent, je pense, à travers les œuvres de la littérature qu'on consomme, quand on commence à écrire. (...) ⁷⁴

Si déjà, avec Mordre en sa chair, la poésie de Nicole Brossard se montre plus originale par la place qu'elle accorde au désir et au corps, par l'utilisation du blanc qui brise fréquemment la ligne du vers et par certaines ruptures

73. Nicole Brossard, Aube à la saison, dans Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1978, p. 10.

74. "Nicole Brossard", dans Caroline Bayard et Jack David, op. cit., p. 59.

syntaxiques qui annoncent un questionnement du langage, ce n'est véritablement qu'à partir de L'Echo bouge beau que son engagement formaliste va se concrétiser et qu'elle va composer des poèmes en prose.

L'Echo bouge beau (1968)

Comme Le Vierge incendié, vingt ans plus tôt, L'Echo bouge beau⁷⁵ bouleverse les habitudes du lecteur de poésie. Plus hermetique et plus formaliste que la poésie de Paul-Marie Lapointe, celle de Nicole Brossard se veut d'abord une exploration des possibilités du langage en s'écartant des ornières de la signification et en accordant la primauté au mot, "matière libérée de toute charge représentative"⁷⁶. François Hébert situe bien le projet et la recherche de Brossard:

Sous-jacent à [sa] poétique (...) est le postulat selon lequel les mots n'ont pas pour fonction principale de désigner des choses, de les représenter, voire d'agir sur eux, mais de les désigner eux-mêmes, de refléter indirectement (par leur agencement) les enjeux de la réalité -d'où la croyance que toute infraction à la grammaire, par un savant et magique ricochet, se répercutera dans le réel et changera des choses.⁷⁷

75. Nicole Brossard, L'Echo bouge beau, Montréal, Les Éditions Estérel, 1968, 50 p. Repris dans Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, p. 85-129. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à l'édition rétrospective.)
76. Caroline Bayard, "La poésie II. Nicole Brossard: la théorie et la pratique. Le Centre blanc (Ed. de l'Hexagone)", Lettres québécoises, no 13, février 1979, p.20.
77. François Hébert, "L'ombilic d'une nymphe", Liberté, vol. 21, no 121, janvier-février 1979, p. 126.

Le texte brossardien est d'abord une forme où se tissent des liens entre les mots générés tantôt par des rapports sonores, échos d'une image à l'autre, tantôt par des procédés de composition interne: répétition, mise en parallèle, modulations et circularité. Allégés de leur gangue signifiante, les mots sont libres de s'associer et ne sont soumis qu'à l'espace qu'ils occupent, c'est-à-dire au texte où ils sont confrontés les uns aux autres. Le poème se donne comme le tracé d'une écriture.

A l'endos de la couverture du recueil de 1968, Nicole Brossard parle de la neutralité du message, par opposition à l'évocation poétique, pour bien indiquer le lieu où s'accomplit dorénavant pour elle l'expérience du poème:

Aujourd'hui je ne poétise plus
neutre ce qui est dit,
neutre ce qui emprunte tant,
car de moi rien sinon
l'objet repeint hasardé
j'attends que l'écriture permette.

Cet avertissement signale l'une des trois principales ruptures qui se produit entre L'Echo bouge beau et les recueils antérieurs. La seconde vient de ce que les poèmes ne sont plus autonomes, mais regroupés en trois sections: "L'Echo bouge beau", "Calme comment" et "Oubli peut-être". Enfin, la troisième rupture est reliée à l'adoption de la prose dans certains textes.

La première partie, qui a donné son titre au recueil, comporte trente-six textes qui peuvent être lus comme autant de poèmes mais qui, en fait, ne constituent qu'un en-

semble unique. Si la plupart de ces fragments sont composés de petits blocs de vers, trois d'entre eux, le poème liminaire, "quelque chose dans la pénombre..." et "car le germe circule...", adoptent la forme de poèmes en prose.

Le recueil s'ouvre sur un paragraphe de prose dans lequel la ponctuation signale une organisation syntaxique assez conventionnelle, si l'on fait exception de la minuscule qui marque le point de départ de la strophe, de quelques répétitions et des formes nominales:

rayonnant nord sud avec des ramifications digitales pointées est ouest je ranime l'horizontale version de la terre rousse dessin vrai. Le souffle brûlé à force de giration: où d'où vient ce doux noir crinière levante appelée entendue des horizons les plus lointaines ces lieux marqués au couteau quand passe la débâcle comme si le coeur en rond-point croyait au rendez-vous: voies ferrées bizarrées aux alentours libres du filet où tourne le rond-point mythique. Cela pourrait-il servir encore d'être atteinte écarlate au vif la hanche sillonnée l'ombre enveloppante.

("L'Echo bouge beau", p. 87)

La syntaxe de prose ne constitue cependant qu'un premier niveau d'organisation du poème. L'agencement des mots dépend surtout de leurs relations sonores, de leurs possibilités d'échos -"rayonnant... ramifications... je ranime, où d'où vient ce doux"- et de leur inscription dans une structure giratoire bornée par les mots "rayonnant" et "enveloppante", point de départ et d'arrivée d'une série de mouvements visant à fondre les différents axes de l'espace: horizontalité, verticalité et circularité. Le choix des mots de même que leur disposition dans une prose fermée, sans

blanc, tendent à faire du poème une spirale. Spirale qui va éclater à la fin dans une rupture de la linéarité qu'illustrent bien l'adoption des vers et l'utilisation mallarméenne du blanc. Le texte est avant tout un lieu qui tente d'animer une forme:

Cela pourrait-il encore
dans la nuit revêtir le casque d'acier urbain
croquis géant.

le-phosphore
être sonore authentique se mêler au dessin dehors
l'alternance du miroir à la vitrine y voir
un visage presque visage

("L'Echo bouge beau", p. 87)

Si les poèmes en vers sont rarement ponctués, les fragments en prose le sont toujours. Ajoutée à la syntaxe, la ponctuation inscrit une linéarité dans l'organisation du poème. Elle favorise des rapprochements entre les mots d'une même phrase qui permettent de voir comment s'accomplit le travail sur le langage. Par exemple, dans la phrase "j'erre par les pores vacillants des choses incertaines" (p.93), les sèmes de "erre" se retrouvent dans "vacillants" et "incertaines" et ses sonorités se répercutent dans "par" et "pores". De même, un peu plus loin, dans la phrase "l'avant-hier revient murmurer ses réseaux de douceurs sous la rondelle du réverbère" (p.93), la syntaxe réunit moins des signifiés que des signifiants qui se font écho les uns les autres, réanimant le langage, lui restituant une sorte de mouvance originelle qui correspond au titre "L'Echo bouge beau".

Ce mouvement, perceptible en particulier dans les poèmes en prose, se répercute dans "car le germe circule..." où s'accomplit une sorte de circulation du désir, comparable à celle du recueil de Duguay, Or le cycle du sang dure donc, dont ce poème peut être rapproché en tant qu'expérience de fusionnement du langage et du corps:

car le germe circule en amont au risque de nous
cerner à la ceinture temporairement survivance
précaire. Ceci n'est pas un point final tout
recommence à l'intérieur même tu germes

quelque part en somme le désir origine obscur

("L'Echo bouge beau", p.111)

La section "Calme comment" adopte une forme un peu différente, étant composée d'une suite de fragments en prose séparés par des astérisques. La prose est ici moins retenue que dans les passages en prose d'"Echo bouge beau". Elle est fébrile, tendue, bouleversée. La ponctuation en est absente, ce qui concourt à produire une sorte de bousculade de mots que vient interrompre momentanément l'espace blanc. Le texte semble jouer sur deux plans: celui de la liaison des mots par la syntaxe de prose qui est tantôt rompue, tantôt reprise; celui du désir entre un "Je" et un "Tu", qui reproduit au plan du discours la même tension que les mots dans l'écriture:

tandis que tu m'échappes je fuse dans le terrain
désir et foule les gorges nuques les miroirs de
foule miroitante et je parmi touffe ma dominante
folie furie écopant de rien qui ne soit tout m'a-
valanche au risque à la va et je te pousse dans la

foule funambule dune à l'épaule froissante (mauvais pli ou pli détourné) ALORS ce n'est rien ce n'est rien le moment passera au profit des autres à venir dans la direction.

("Calme comment", p.123)

Libérée des règles syntaxiques et de considérations sémantiques, l'écriture devient le lieu d'un échange entre les mots, un peu comme dans un jeu de miroirs auquel fait d'ailleurs allusion le fragment cité. Parfois l'écriture s'arrête sur des mots de liaison, comme chez Duguay. Ce procédé de rupture suspend la lecture pour la poursuivre au fragment suivant où l'on retrouve, par exemple, "le, les" unis en "elles":

le fil coupé de haut en bas du vivant dans l'horizontale
besogne au jour le désir sorcier tapageur
passant au-dessus de l'abîme la réponse fixe désir
fixe le les

elles ne se diront pas d'elles-mêmes les choses les
tentacules les boîtes d'ivresse elles glissent s'engagent
engagent nous déposent du tremplin
l'élan

("Calme comment", p.124)

L'écriture reflète en quelque sorte la forme d'un désir -ou d'un délire?- en opposant au titre "calme comment" la fougue des mots et la violence de l'autre:

calme mais le ravage continu sirène carnivore
calme je le suis bien au contraire de l'entourage
calme sous la rage prêts à surgir avec
fracas divisant le lieu

("Calme comment", p.125)

Au terme de ce parcours entre les mots, le désir et le carnage, le "Je" trouve enfin son repos:

et je seule au creux d'eux pouffe de vivre bien
tranquillement parfait O calme parfait ici c'est
ça dans le blanc des yeux glisse douce tendrement
la caresse

("Calme comment", p.127)

Si, dans la section éponyme, chaque texte adoptait la forme d'un poème en vers ou en prose, dans "Calme comment", la notion de poème, bien qu'encore présente à la limite dans les blancs et les astérisques, cède la place à celle d'écriture. Dans "Oubli peut-être", il n'y a plus d'équivoque. L'image du poème n'est plus. Le recueil se referme sur une prose ou, devrait-on dire, sur un moment d'écriture, tellement les concepts de "poème" et de "prose" semblent peu aptes à décrire cet objet. En effet, c'est d'un travail sur le langage uniquement que se nourrit ce texte par la médiation du mot "oubli", dans un jeu de cache-cache entre le "Je" et son discours que le poète reprend sans cesse, peut-être justement pour le faire échapper à l'oubli:

Oubli et repli tout envahi
l'eau vague enfle le regret mais l'oubli s'acquitte
juge et témoin devant le jour aujourd'hui même qui
cherche sa voie la regrette sous le halo transparence
du soleil environnant comme une vague nouvellement
offerte éclatante de toi l'oubli en rond circule en
moi gêne les gestes les amorce aussi alors je veux
rester mais j'oublie que je ne saurais être dans ou
dedans (...)

("Oubli peut-être", p. 128)

L'important ici n'est plus la reconnaissance des lois d'un genre, mais plutôt l'inscription des mots sur la page blanche et leur trace dans l'espace. Cette écriture n'est pourtant pas encore la recherche purement formelle du Centre blanc. La présence du "Je" oriente le discours et sert d'intermédiaire entre le pouvoir d'association des mots et le lecteur. Non seulement le "Je" explicite-t-il le mouvement et le fonctionnement de l'écriture mais, quoi qu'en dise Nicole Brossard - "je me désolidarise de ce qui concerne la profondeur, la recherche de moi-même et l'etchétera que l'on imagine"-, il trouve par là à se définir:

(...) pour la première fois à nouveau je découvre ce que j'appelle de toujours et de partout surface ou abîme je tiens à l'écho qui me maintient en place ou m'enlève dans la voie des sonorités les plus mordantes (...) je suis cela et point de mimi-, que nouvelle ne saurait affirmer en mon nom que je suis autre toute définition à mon sujet ne peut venir que de moi et ne peut me quitter sans que je ne l'aie d'abord laissé aller et prendre son envol et saluer l'essentiel (mot incertain) que j'appelle caresse (pour plus de sécurité)

("Oubli peut-être", p. 128)

Écriture... mais certains traits de ce texte ne sont pas sans évoquer quelques procédés propres au poème en prose, tels l'espace blanc fort prononcé entre chaque paragraphe, les nombreuses répétitions qui forcent le langage à revenir sur lui-même et à rompre toute transitivity discursive et, surtout, le retour anaphorique de l'image initiale qui rappelle la circularité du poème en prose.

OUBLI et repli tout envahi

(...)

j'ai donc dit oubli et repli toute envahie afin
de mieux précipiter les unes sur les autres les
sensations ternes dont je ne doute pas de l'éclat
et tout oublier

(...)

alors je dis calme et OUBLI comme il en va d'une
équation de ses deux traits horizontaux et de son
abîme

(...)

que de confusion pour si peu mais je n'en demeure
pas moins sur mes gardes les nuances les contours
tout est participant mais aussi à la confusion nous
engendrons tout de même des sensations cloches
(rondes sonores mouvantes) les illusions recommen-
cent au même titre que le petit point qui est tout
en marge du tout dit.

("Oubli peut-être", p.129)

A travers cette expérimentation du langage et de
l'écriture, la structure du poème en prose semble donc sur-
vivre comme une lointaine mémoire prosodique. Somme toute,
n'est-il pas assez naturel que le poème en prose, lieu d'une
confrontation entre la poésie et la prose, d'une remise en
question de leur différence, soit, toute proportion gardée,
à la source des recherches de la nouvelle écriture? Il est
encore tôt pour l'affirmer, mais la publication du Centre
blanc en 1970 tend à le démontrer de même que la place
grandissante qu'occupera la prose dans la poésie québécoise
des années soixante-dix et quatre-vingts.

Le Centre blanc (1969)

Le Centre blanc, dont les poèmes sont datés de 1969, marque, pourrait-on dire, le début de l'écriture brossardienne: une écriture qui tente de mettre en abîme son propre fonctionnement tout en établissant des parallèles entre les rythmes du texte et ceux du corps et de la vie.

Du poème en prose, les textes du Centre blanc⁷⁸ retiennent surtout la répétition et la circularité, mais ils adoptent une forme originale à laquelle la notion de poème semble de plus en plus étrangère. Composés d'un seul tenant, ils ont l'apparence d'un bloc rectangulaire constitué de mots qui remplissent le "centre blanc" de la page. Aucune ponctuation, aucune majuscule n'arrêtent le flot continu de l'écriture: seul parfois un espace blanc signale un vide entre deux syntagmes. Chaque texte peut être lu comme un tout autonome bien que l'écriture se poursuive de l'un à l'autre -comme dans L'Echo bouge beau- et regroupe les textes en séries bien identifiées par la numérotation en chiffres romains. La figure géométrique que forme chacun des blocs rectangulaires se répercute ainsi dans l'organisation interne du recueil, qui propose un véritable modèle mathématique.

78. Nicole Brossard, Le Centre blanc, Montréal, Les Editions d'Orphée, 1970. Repris dans Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, p. 181-237. (Toutes les citations tirées de ce recueil renvoient à l'édition rétrospective.)

Les chiffres romains et une page blanche entre les séries subdivisent les textes en sept parties. La première comprend huit textes numérotés de I à VIII, la seconde, le double, soit seize où alternent les chiffres II et III, comme pour accentuer ce redoublement. Les sections trois et quatre reviennent à huit textes portant respectivement les chiffres IV et V. Enfin, les parties cinq, six et sept contiennent un nombre de textes décroissant, allant de cinq numérotés VI dans la première, à trois numérotés VII dans la seconde et à un dans la troisième qui referme le recueil sur le chiffre VIII, rejoignant ainsi la fin de la première série. Cette numérotation quelque peu complexe des textes et des sections appelle quelques remarques.

La répétition des mêmes chiffres dans les sections successives suggère que la première série sert de modèle aux autres séries, dont les textes seraient un redoublement du poème auquel ils renvoient par le chiffre romain. Ainsi la deuxième série reprendrait alternativement les textes II et III de la première, la troisième le texte IV, la quatrième celui portant le chiffre V, et les deux autres respectivement les chiffres VI et VII, pour enfin fermer la boucle par la reprise du poème VIII. Comme si le texte engendrait cette sur-multiplication de lui-même, modulations successives sur une même donnée, variantes d'une même note.

Il y a plus encore. L'emploi de chiffres comme titres signale un rapport mathématique entre eux: les quatre premières sections contiennent un nombre de textes pairs

-8, 16, 8, 8-, la deuxième multiplie la première par deux et, en additionnant les textes des sections trois et quatre, on obtient un nombre correspondant à la seconde, alors que si on les distingue, chacune égale plutôt la première. Par contre, les trois sections finales comportent un nombre impair de textes, respectivement 5, 3, 1. On a donc retranché dans la première, les sections dont les textes arborent les chiffres II, III, IV, le I étant présent; comme modèle initial, dans chaque série, sauf dans la dernière; on a ainsi conservé I, V, VI, VII et VIII; dans la seconde, on a enlevé V et VI pour ne garder que I, VII et VIII; enfin tous les textes aboutissent au chiffre VIII, résultat de leur fusion ou de leur effacement⁷⁹.

Si, dans un premier temps, il a été possible d'établir une correspondance entre les chiffres de la première série et les textes de chacune des séries suivantes, dans un deuxième temps, il est permis de tisser des rapports entre chaque série: II multipliant I, III et IV se redoublant mutuellement tout en répétant isolément I et les deux ensemble II; IV, V et VI étant liés par le nombre

79. Le graphique suivant illustre assez bien la composition géométrique du recueil qui, en prenant la forme d'un entonnoir, ramène tous les textes au nombre VIII:

```

      I II III IV V VI VII VIII
II III II III II III II III II III II III II III
  IV IV IV IV IV IV IV IV
    V V V V V V V V
      VI VI VI VI VI VI VI
        VII VII VII
          VIII

```

impair de leurs textes, par la structure décroissante qu'elles décrivent et aussi par ce qu'elles retiennent, à leur tour, de la série initiale. Il faudra voir si cette organisation mathématique du recueil, instituée par les chiffres romains et le nombre de textes dans chacune des séries, a une incidence au plan de l'écriture.

Les premiers mots du texte liminaire "l'aller et le retour des forces éternellement multiples" (p.183) décrivent à eux seuls la composition de ce recueil et de chacun de ses fragments. L'aller et le retour expriment la circularité des textes et annoncent du même coup le va-et-vient constant que l'écriture établit entre eux. L'expression "forces éternellement multiples" pour sa part renvoie au processus de dédoublement et de reproduction que mime la reprise des chiffres romains dans l'organisation d'ensemble du recueil. Enfin, le mot "forces" traduit cette espèce d'énergie que Brossard déploie ici dans l'écriture. Ces forces qui convergent vers le "centre blanc", "cycle potentiel fascinant" (p.183) et "lieu d'aimant" (p.185), se répercutent en mots comme autant de vibrations et de silences.

Chaque texte constitue un jeu d'écriture où le premier terme appelle un certain lexique, un certain choix de mots qui reproduisent les valeurs et les formes suggérées par la donnée initiale; de là, cette circularité qui rappelle le procédé cher au poème en prose:

en accord et simultanément conscience concordante l'harmonie l'effet d'ensemble plus que l'effet la vie le propice de cette intense venue le nombre le ravissement premier avant l'accord tel percevoir d'une manière agréable chaque impulsion animant plus indice donc secret dérivé modification des sens approchant peu à peu de la connaissance l'harmonie

("II", p. 200)

Ajoutés à la structure circulaire, la répétition et le redoublement permettent de considérer chaque fragment comme un tout unique. Ces procédés sont fréquents dans l'écriture de Nicole Brossard, surtout quand les principaux éléments de sa poétique, le mot qui meuble l'espace, le blanc qui le vide, le temps et le corps, se rencontrent dans une sorte de jeu de miroirs reproduisant le mouvement de la spirale qui évoque le titre du recueil:

cette fois le temps le temps le blanc le blanc
le centre le centre trouant de partout éblouissante en moi participante silencieuse attentive cette fois l'énergie l'énergie résumée dernière acceptation force ultime dans ce corps soulevé vibrant comme si se dilatant et ce faisant se dilatant ne fixant plus rien cette fois rien tout aboutit en cet instant cette creuse seconde

("III", p. 207)

L'écriture est également caractérisée par un style elliptique, une syntaxe plus nominale que verbale: il y a très peu de verbes conjugués et, le cas échéant, ils sont le support d'une subordonnée relative. Cette poésie, composée surtout de substantifs, de participes présents ou passés et d'infinitifs, subvertit la syntaxe conventionnelle: elle produit une concentration particulière de mots dans un es-

pace restreint. Il est même encore difficile de parler de prose à propos de cette juxtaposition de mots qui ne retient de la syntaxe qu'un des groupes fondamentaux de la phrase ou qu'une subordonnée sans principale. Le lien avec le bon usage est rompu et l'autonomie est redonnée aux mots dans l'espace qui leur échoit. Le sens ne se répand plus d'un point à l'autre de la phrase, mais il se répercute à travers les mots, générant dans ses rebondissements une multiplicité de sens. L'espace blanc qui interrompt parfois cette course folle ne marque qu'une suspension, qu'un arrêt brutal, "moment d'inaptitude à l'écriture", suggère Nicole Bros-sard, qui permet à l'écriture de reprendre son souffle. La lecture même est transformée par cette rupture de la linéarité syntaxique: on se sent forcé d'arrêter à chaque mot qui s'inscrit comme une tension dans l'espace de la page. La circulation des mots constitue moins un poème en prose que la reprise du mouvement lent et inquiétant de l'écriture. Ce n'est plus un poème qui s'écrit, c'est en quelque sorte l'écrit qui se donne comme poème:

situer alors l'agitation ainsi me livrant à
l'épreuve de la répétition déployer au-delà
du délire ce qui tumulte à l'origine débute
hors de tout contrôle passant par le remous
sont à scruter tensions torsions à comprendre
l'indispensable mais vaine adhérence à cette
décharge trouble tremblement à multiples
rayons favorisant l'espace intérieur ne com-
blant qu'en deçà de les perpétuelles extases
annoncées

("VI", p.188)

A l'écriture comme élément de la poétique du Centre blanc se superpose le corps dont les éléments vitaux, la respiration, le rythme, le désir et la jouissance, sont comparés aux mots dans le texte:

ce corps donc si possible l'harmonie de toutes ces joies violences ou désirs douceur de l'illusion pourtant ce corps dit au-delà de ces cinq pointes ou tentatives de toucher loin ce corps accomplissant parce qu'unité dans ses mouvements offrant la liaison éternelle la concentration merveilleuse du souffle des muscles de toutes ces lignes du devenir ce corps silencieux

("IV", p. 213)

Il y a chez Nicole Brossard une volonté manifeste de modeler le geste, le mouvement et le rythme de l'écriture sur ceux du corps:

rompre ou la tension très difficile de savoir ailleurs qu'en ses muscles ceux-ci tendus à l'extrême force puisque modification l'ordre des contraintes n'étant plus le même l'équilibre perdu toute concentration cependant vibrante la tension ou quand l'attention est soutenue plusieurs fois systématique dans une seule tentative l'attention portée vers dans énonçant l'intelligence de chaque chacun

("II", p.202)

Le va-et-vient entre la rupture et la tension, mouvement musculaire, est reconstitué dans l'écriture par le style elliptique, saccadé, où la linéarité de certains syntagmes est vite interrompue par la reprise d'un substantif qui recrée une tension momentanément relâchée.

Le parallèle entre la vie et l'écriture devient de plus en plus important dans le recueil. Par exemple, dans la troisième série, les textes portant le chiffre IV ne

parlent que de souffle, de respiration, faisant du rythme
la clé de la vie et de l'écrit:

souffle rythme diffusion ou synthèse et finale
parole ou peut-être souffle tant que la vie
progresses parmi souffle à travers dynamite
foudroyante de par le souffle la vie fuyant
hors du centre précis de la vie la vie s'éloigne
souffle de retour peut-être selon le désir d'être
parole

("IV", p. 210)

Au rythme se greffe presque naturellement la dimension tem-
porelle que l'écriture tente de conquérir afin d'échapper à
la mort, au blanc:

la mémoire du temps du temps le temps ou
ce souffle qui s'infiltré en la mémoire et sug-
gère un instant un temps un autre mode de
passer les yeux ouverts sans ne rien voir au-
tour tout se célébrant anonyme intérieur con-
quête essentielle la mort la mort anonyme
intervalle quelconque plus le temps s'espace
plus cela même de son sourire

("IV", p. 216)

Le temps, la mort et le blanc sont étroitement
liés dans Le Centre blanc et constituent le point d'aboutis-
sement de chacune des séries du recueil. En effet, chaque
texte final est attiré vers ce centre blanc; "le jet blanc
de la mort" (p.190) du poème VIII de la section initiale se
répercute au dernier poème de la deuxième partie dans "cette
fois le temps le temps le blanc le blanc le centre le centre
trouant de partout" (p.207), tandis que les textes finals
des séries IV et V parlent du temps et de la mort anonyme,
celui de la série VI commençant par "y revenir point de dé-
part la mort" (p.231), celui de la série VII se terminant

par "le temps d'arrêt le centre blanc le corps souffle mort" (p.235). Le blanc absorbe tout, concentre tout, du corps au temps, de l'écriture à la mort. Blanc, mort, silence, vide correspondent à une absence de parole, à l'anonymat d'où tout souffle est exclu, d'où toute vie est tronquée.

Si chaque texte final parle du temps et de la mort, c'est que l'écriture, comme la vie, s'achève dans le centre blanc. De même, tout le recueil aboutit à un texte isolé où le dépouillement est marqué dans l'écriture par l'emploi répété du verbe être et de mots indéfinis, tels "tout", "cela" et "rien":

ainsi tout est cela au moment précis où ici
rien n'est autre que le temps saisi à l'instant
où se déroule ailleurs la mémoire se déroule
ici alors que rien n'est autre que perçu selon
le calme à l'instant où tout est cela une attitude prise à l'égard des dernières illusions

("VIII", p.237)

Les rapports d'identité et de redoublement établis par les chiffres romains semblent donc se vérifier dans l'écriture elle-même puisque les éléments de la poétique se répètent d'une section à l'autre et conduisent au même point. Cela est illustré aussi par les textes initiaux qui tournent tous autour de la notion de "cycle", présente dans le titre Le Centre blanc. On a vu comment le poème liminaire reproduisait ce mouvement circulaire qui sera repris dans le texte initial de chacune des sections, comme si l'écriture n'était qu'un perpétuel recommencement, qu'une manière de con-

tourner le centre blanc. Chaque poème est un cycle dont l'écriture s'arrête quand la fin a rejoint le début, au détriment de toutes considérations syntaxiques ou sémantiques:

sans solution de continuité sans écart possible
tout parmi le cycle des transformations après
la rencontre des lignes car le cycle est centre
intact fusion mouvante des mêmes éléments
chaque fois le cycle son ordre immuable et
la tendance à vouloir saisir hors le cycle
mais cycle si bien que les tremblements engendrent sans solution de

("V", p. 218)

Peut-on cependant encore parler de poèmes en prose à propos des textes du Centre blanc? L'écriture y occupe une telle place que les notions de poème, de poésie semblent remises en cause. Bien que la circularité, la répétition et la rupture de la linéarité du langage soient des procédés inhérents au poème en prose, ils ne servent pas chez Nicole Brossard à transformer une étendue de prose en poème. Ils reproduisent plutôt le mouvement et le fonctionnement de l'écriture. Parler de poèmes en prose, ce serait en quelque sorte fausser la recherche poétique de Nicole Brossard.

Après L'Echo bouge beau, où déjà l'image du poème en prose n'apparaissait plus que dans la disposition en courts fragments séparés par des blancs ou des astérisques, Le Centre blanc récuse toute appartenance à une forme ou à un genre. Tracé d'une écriture plutôt que poème en prose, le texte du Centre blanc semble nier non seulement la notion de poème, mais aussi celle de prose.

Amorcée dans le lyrisme, usant volontiers des blancs, de la circularité et de la répétition, affirmant les rapports du "Je" à l'écriture, l'oeuvre de Nicole Brossard reproduit ainsi, en son devenir, les avancées du poème en prose jusqu'à sa propre négation dans Le Centre blanc. Ce cheminement montre bien comment et pour quelles raisons les notions de poème, poème en prose, poème en vers sont progressivement remplacées par celles de texte et d'écriture dans la production des auteur(e)s des années soixante et ~~soixante-dix~~. En tant qu'aboutissement du poème en prose, le texte du Centre blanc illustre à quel point cette forme poétique se situe aux sources de la modernité, comme elle s'est toujours inscrite au coeur d'une révolution.

CONCLUSION

" (...) le poème en prose suppose toutes les libertés, mais il ne peut en souffrir aucune, car il ne s'abandonne à aucune méthode, à aucun procédé, à aucune technique et ne s'appuie sur rien. Tout entier, il est strictement taillé à même la poésie."

A. Sylvaire¹

Dans un article récent où il dressait un premier bilan de la "nouvelle écriture", dont il fait coïncider les débuts avec L'Echo bouge beau (1968) de Nicole Brossard, Jean Royer constatait qu'"on n'écrit plus en vers mais en prose"² et, à l'appui de son affirmation, il citait Pierre Nepveu qui reprenait le titre du roman de Yolande Villemaire, "la vie en prose"³, pour qualifier l'ère de la poésie moderne. Cette orientation de la poésie vers la prose n'est certes pas étrangère à l'importance qu'a prise depuis les années cinquante le poème en prose, forme qui a sans doute le plus de ressemblance avec "cette sorte de bloc ou de fragment, mi-prose, mi-poème, mi-théorie, mi-fiction"⁴ qui

1. L. Guillaume et A. Sylvaire, Poésie vivante t.II: Poèmes en prose, Paris, Librairie Les Lettres, 1954, p. 7.
2. Jean Royer, "La nouvelle écriture. La fin de l'illisibilité?", Le Devoir, Samedi 19 mars 1983, p. 17.
3. Ibid., p. 20.
4. Bernard Pozier, cité dans Jean Royer, "La vie littéraire", Le Devoir, Samedi 22 décembre 1984, p. 18.

caractérise le "texte" de la nouvelle écriture. Un retour sur les principales manifestations du poème en prose en littérature québécoise permettra d'apprécier ces liens.

Retracer l'évolution d'un genre aussi libre, aussi protéiforme que le poème en prose revient à dégager des lignes de force, à relier des tentatives individuelles qui lui ont, à un moment ou l'autre de l'histoire, donné une impulsion nouvelle. La variété de thèmes, de sujets et de tons, les différentes structures et, surtout, les multiples tendances qu'ont adoptées les poèmes en prose depuis le premier recueil de Silvio empêchent de parler d'une évolution linéaire, d'un parcours unique pavé d'avenues définies à l'avance. Vouloir enfermer les oeuvres individuelles dans des créneaux ou des mouvements -qui dirigent toujours un peu la lecture- serait non seulement trahir l'histoire littéraire, mais remettre en cause la spécificité même du genre: sa liberté. Aussi, plutôt que de proposer des constantes du poème en prose, ce bilan s'efforcera de dégager des traits distinctifs variables, de saisir leur fonction au cours de différentes périodes, de montrer leur lien avec la conception de la poésie qui les régit, pour enfin expliquer ce qui a conduit le poème en prose aux portes de la nouvelle écriture.

L'évolution du poème en prose en littérature québécoise est jalonnée de textes majeurs qui, à une époque ou l'autre, ont donné au genre une orientation particulière.

Quelques dates et quelques titres méritent d'être retenus: à la fin du XIX^e siècle, l'oeuvre poétique de Silvio; en 1920, Les Atmosphères et Opales; en 1933, Les Cordes anciennes; en 1941, Images et proses; en 1947, Le Chant de la montée; en 1948, Le Vierge incendié; en 1951, Yeux fixes; en 1957, Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants et Boréal; en 1959, Voyage au pays de mémoire; en 1961, Recours au pays; en 1964, Terre Québec; en 1965, L'Afficheur hurle; en 1968, L'Echo bouge beau; enfin, en 1969, Le Centre blanc. L'analyse de quelque deux cents recueils a permis de montrer l'influence et le rayonnement de ces oeuvres en tant que concrétisations des principales tendances à la fois du poème en prose et de la poésie québécoise en général.

Au XIX^e siècle, le poème en prose est aisément confondu avec la prose poétique à laquelle il emprunte, entre autres, le lyrisme de l'expression. La disposition en courts alinéas proches des versets, la composition musicale manifeste dans la reprise d'un refrain, la répétition des mêmes images, l'usage de l'anaphore, le parallélisme des structures syntaxiques sont vite reconnus comme des conditions suffisantes à l'existence d'un texte poétique en prose. On ne parle de "poème en prose" qu'à partir de 1890 quand un groupe de jeunes auteurs, ayant à leur tête Edouard Z. Massicotte, popularise le terme dans Le Recueil littéraire, Le Glaneur et L'Echo des jeunes. Leurs écrits sont fustigés par la critique officielle qui n'y voit que déca-

dentisme, verbiage et atteinte à la poésie.

Il faut admettre que ces textes n'ont pas une grande valeur littéraire: ils n'en sont pas moins les signes d'une certaine révolte contre les formes classiques de la versification et d'une libéralisation des thèmes. La nature, la gamme des sentiments humains, les déceptions amoureuses sont autant de sujets qui font d'un texte en prose l'équivalent d'un poème. La facture du poème en prose n'est pas très bien définie: de courts récits symboliques, de belles descriptions de paysages peuvent aussi bien se présenter comme des poèmes en prose que des hommages à la nation ou des méditations édifiantes ou didactiques. Seule la répétition paraît en constituer une loi non écrite: elle sert à la fois l'organisation musicale du texte et le lyrisme de l'expression. Elle n'empêche pourtant pas le langage de verser dans le prosaïsme, une des faiblesses de la plupart des textes qui s'apparentent au poème en prose à la fin du XIX^e siècle.

Le mystérieux Silvio fait exception à cette règle. Composée en grande partie de poèmes en prose, son œuvre obéit à deux conditions essentielles du genre: la brièveté et la composition en poème. Certains procédés tels le refrain, l'anaphore, le parallélisme des structures, le rappel à la finale de l'image de départ traduisent une volonté de resserrer la prose dans l'espace d'un poème. Les tirets marquent des ruptures dans la linéarité de la prose et deviennent des indices de poésie. Enfin les images,

toutes simples et naïves qu'elles soient, signalent dans l'expression même un effort pour transcender le langage de la prose. Disséminés dans Le Samedi entre 1895 et 1900, les poèmes en prose de Silvio ne furent malheureusement pas reconnus de ses contemporains. C'est pourquoi cette oeuvre n'a pas eu d'influence notable sur la poésie en prose de la fin du siècle. Quelques textes d'auteurs étrangers publiés sous l'étiquette "poème en prose" dans Le Monde illustré, de 1898 à 1902, indiquent toutefois une certaine sensibilisation à cette forme qui, contrairement à l'usage qu'en a fait Silvio, adopte tous les styles, du court récit au paysage pittoresque, en passant par les réflexions sur la vie.

Né dans l'anonymat, défini par des thèmes poétiques et des procédés lyriques plutôt que par une composition rigoureuse, le poème en prose ne sera pas très en faveur au début du XX^e siècle. Louis-Joseph Doucet utilise le terme pour qualifier quelques-unes des proses qu'il publie dans ses recueils entre 1911 et 1933. Il réaffirme l'importance des traits musicaux que le XIX^e siècle avait introduits avec le genre. Par ailleurs, la longueur de ses textes et la surcharge de procédés lyriques font verser ses tentatives de poèmes dans la plus mièvre des proses. Il y a dans ses litanies amoureuses et dans ses évocations de la nature une conception de la poésie en prose sentimentale et très fleur bleue. Dans Opales, Hélène Charbonneau traite des mêmes thèmes, mais le resserrement de l'expression, l'équilibre

des groupes rythmiques, la composition en courts alinéas, l'emploi de l'anaphore et la structure circulaire des textes relèvent davantage d'une volonté de composer des poèmes. Le ton de la confiance, les rapports tissés entre la nature et les états d'âme n'en rappellent pas moins la poésie en prose de Doucet. Hélène Charbonneau aura eu toutefois le mérite de publier le premier recueil de poèmes en prose écrit par une femme et entièrement consacré à ce genre en littérature québécoise.

Avec Jean-Aubert Loranger et Marcel Dugas, la poésie en prose s'éloigne du sentimentalisme amoureux pour adopter des accents nouveaux. L'auteur des Atmosphères (1920) ouvre le domaine poétique à la description de la monotonie du quotidien, des situations urbaines et à la découverte des grands espaces, d'un imaginaire encore inexploré. Ses "Signets", en particulier, manifestent l'importance de la brièveté et de la répétition pour le poème en prose, comme l'attestaient les "Miniatures" de Gaston de Montigny en 1910. Terra nova, titre d'un recueil de poèmes en prose que Loranger avait composé mais qui fut détruit, témoigne de son ouverture sur le monde et de son goût pour le changement qui le rapprochent de Marcel Dugas.

Si les textes de Dugas dépassent par leur longueur les cadres limitatifs du poème, son oeuvre poétique, écrite entièrement en prose, a néanmoins des liens étroits avec le poème en prose. L'emploi systématique des blancs -marque du poème-, l'autonomie des alinéas, la répétition des tournu-

res syntaxiques, les échos entre les images et l'entrelacement des thèmes sont des constantes qui ramènent sans cesse les proses de Dugas au poème. Sa façon d'alterner le poétique et le narratif, la longueur de ses textes et la quête existentielle du "Je" préfigurent les proses des années cinquante et identifient Dugas comme le précurseur des Roland Giguère, Gilles Hénault, Yves Préfontaine, Claude Fournier et Claude Haeflery. L'aspect symboliste de son oeuvre parsemée d'images surréalistes le singularise et signale déjà les rapports étroits qu'entretient le poème en prose avec la modernité. Dugas affirme en tout cas la gratuité de la poésie, condition qui échappait aux poèmes en prose de ses contemporains, sauf -fait significatif- ceux de Jean-Aubert Loranger, autre auteur marginal.

Les ressemblances entre la poésie en prose de Dugas et celle de la décennie cinquante permettent de comprendre en partie l'absence quasi totale du poème en prose au cours de la période allant de 1934 à 1947. Les intentions morales et didactiques des recueils de Jeanne L'Archeveque-Duguay et de Moissette Olier, de même que les visées plus religieuses des oeuvres de Gustave Lamarche et de Rina Lasnier semblent, en effet, étrangères au poème en prose.

5. "Auteur de monographies très personnelles (sur Verlaine, Fréchette), d'aperçus, d'hommages, d'essais et autres Paroles en liberté, ce critique dilettante et "artiste" est surtout un remarquable poète en prose, imaginatif, subtil, entre le symbolisme et le surréalisme (...)"
(Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, La Poésie québécoise. Anthologie, Montréal, L'Hexagone, 1986, p. 132.)

Le verset se prêtait mieux à ces sentences et à ces préceptes qui, irrémédiablement, auraient emporté le poème en prose dans le didactisme de la prose. Seuls quelques textes d'Images et proses de Rina Lasnier s'apparentent au poème en prose grâce à leur brièveté, à leur composition circulaire et à l'anaphore qui resserre la prose. L'ampleur du Chant de la montée, ses tendances à la fois narratives, rituelles et épiques, propres au style biblique, illustrent la différence entre le verset, forme de poésie qui sied bien aux longs développements, et le poème en prose, genre poétique pour qui la gratuité et la brièveté sont essentielles sans quoi il verse dans la prose, récits ou méditations poétiques. Le verset est une forme d'expression au second degré, à l'instar du vers rimé, du vers libre ou de la prose poétique, et pouvant servir à différents styles. Le poème en prose est une structure en soi ayant, selon les époques, sa propre substance et ses propres formes. Que le poème en prose se soit retrouvé, vers 1946, associé aux premiers balbutiements surréalistes, dans quelques revues et maisons d'édition d'avant-garde comme Les Cahiers de la fille indienne, atteste encore une fois la proximité du genre avec une poésie plus orientée vers l'image gratuite et la création par le langage qu'au service d'une cause ou d'une morale.

Les Sables du rêve et Théâtre en plein air signalent une nouvelle orientation de la poésie. L'affirmation de la liberté analogique de l'image, l'intrusion dans le

poétique du prosaïsme et du ludisme, la propension au récit des textes de Thérèse Renaud et la réflexion de Gilles Hénault sur les mots deviendront bientôt des marques de la poésie en prose des années cinquante. Le poème en prose s'avère l'instrument idéal pour exprimer un désir de changement et il accueillera des tons variés, allant du lyrisme épistolaire à l'invective et de la fantaisie à la révolte.

Le "Je" envahit les recueils de poésie. Mais il ne s'agit plus du simple locuteur qui exprime ses états d'âme et ses déceptions comme au XIX^e siècle ou dans les recueils de Doucet ou de Charbonneau; c'est plutôt le "Je" de Dugas, cette entité poétique qui fait du langage son aventure spirituelle (Giguère, Préfontaine) ou traduit en images ses aveux et sa révolte (Lapointe, Fournier). Sauf chez quelques auteurs dont la poésie conserve des accents d'un autre âge, les procédés reliés à la répétition, l'anaphore, le parallélisme des structures, les reprises, les redondances, sont moins liés à une conception lyrique ou musicale du poème en prose qu'au désir de s'éloigner de la linéarité de la prose, de façon à créer un nouveau langage.

Le Vierge incendié (1948) de Paul-Marie Lapointe demeure l'illustration la plus éclatante de ce déplacement du lieu de la poésie. La juxtaposition des images, la circularité des fragments isolés entre des blancs, l'absence de liens logiques entre les phrases ou les syntagmes, l'indétermination et l'agrammaticalité qui en résultent sont autant de traits qui suggèrent que la poésie ne se situe

plus dans des procédés extérieurs mais précisément dans le fonctionnement du langage, dans les rapports tissés entre les mots. En choisissant le poème en prose, Paul-Marie Lapointe manifestait que la différence entre la prose et la poésie ne réside pas nécessairement dans des moyens visant à créer des effets poétiques, mais plutôt dans les formes du langage.

Yeux fixes (1951) de Roland Giguère inaugure, quant à lui, un nouveau genre de texte dont la longueur s'apparente davantage à la prose qu'au poème, bien qu'il retienne du poème en prose la division en courts alinéas, le refus de la linéarité, la reprise des images, la circularité des fragments et la structuration des visions autour du "Je". Cette orientation du poème en prose vers une prose libre, à la fois narrative et réflexive, sera confirmée, à partir de 1956, dans un certain nombre de recueils importants: Le Ciel fermé de Claude Fournier, Le Sommeil et la neige de Claude Haefely, Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants de Roland Giguère, Boréal de Yves Préfontaine, Les Archipels signalés de Jean-René Major et J'ai choisi la mort de Guy Lafond.

Tous ces textes partagent avec Yeux fixes l'hésitation entre le récit, la méditation et le poème en prose, entre le rythme des images et l'abondance des idées, entre la circularité du poème et la linéarité de la prose. Les cadres du poème en prose ayant été pulvérisés, reste sa survivance dans le sémantisme du poème et le mouvement itératif

du langage poétique. Cette liberté formelle se traduit par une multiplicité de tons nouveaux en poésie, qui allient le ludisme à l'absurde, l'humour à la dérision et le lyrisme à la révolte. Il y a comme une rage d'expression chez la plupart des poètes en prose de cette période, un trop-plein d'angoisse et de retenue qui ne peut être enfermé dans les limites d'un poème. En réalité, seule la prose pouvait servir ce débordement. La brièveté pourtant essentielle à la concentration et à la densité du poème en prose semble céder à l'éclatement de la forme, au profit de la parole du "Je". Mais en se dégageant ainsi de ses exigences formelles, le poème en prose ne s'expose-t-il pas au danger qui constamment le guette - celui de se diluer dans la prose - et ne s'achemine-t-il pas, à plus ou moins brève échéance, vers sa propre disparition?

Retraçant en 1959 l'expérience cathartique de plusieurs poètes prosateurs au cours de cette période, Voyage au pays de mémoire montre que le poème en prose peut fort bien se tourner du côté de la réflexion et du récit, s'il exploite le fonctionnement poétique du langage. Une décennie après Le Vierge incendié, le recueil de Gilles Hénault décrit le cheminement du poème en prose qui a graduellement épuré sa structure des effets poétiques créés par l'emploi de procédés lyriques, pour redonner aux mots et aux images leur pleine autonomie, indépendamment de leur référence et de leur sens.

La pulvérisation de la forme du poème en prose, l'orientation vers la prose et l'intrusion du narratif dans le poétique favoriseront l'indifférenciation des genres, amorcée dans les années soixante. Le poème en prose, texte bref, composé de strophes séparées par des blancs, ne survit plus que chez Jean-Guy Pilon qui proclame la parole à naître dans Recours au pays et Pour saluer une ville. Les autres poètes du pays privilégient tantôt le verset, tantôt une forme hybride où alternent le vers libre, la strophe du poème en prose et de longs paragraphes. Cette oscillation du verset à la prose est illustrée par l'oeuvre poétique de Paul Chamberland, des versets bibliques de Genèses à l'éclatement des formes du discours dans L'Afficheur hurle et dans L'Inavouable.

Le polymorphisme du texte poétique laisse transparaître encore des liens étroits avec le poème en prose. La disposition en courts fragments, les blancs, le retour sur soi du langage, le va-et-vient entre un discours de prose et un fonctionnement circulaire, plus poétique, l'affirmation d'un "Je" non plus locuteur mais image et élément de structuration du texte sont devenus des caractères généraux du genre. Même un recueil aussi étroitement lié à la chronique et au récit que Toutes isles supporte des comparaisons avec le poème en prose. Le lyrisme du genre persiste chez des poètes mineurs, tels Elie Goulet, Jean E. Racine, Jean Bureau, et chez d'autres plus originaux comme

Guy Gervais, Pierre Morency et Juan Garcia. Enfin, la brièveté a définitivement cessé d'être un critère du poème en prose, comme en fait foi la publication des recueils de Frédérique Valois et d'Andrée Lévesque.

A partir de 1966, de jeunes poètes regroupés autour des Editions Estérel et de la revue Quoi rompent avec leurs aînés engagés dans la lutte pour la survie d'un pays, et choisissent d'orienter leur travail poétique vers la recherche et l'expérimentation. Raoul Duguay et Luc Racine situent la poésie du côté de la musique, de la forme et de la matérialité du langage. Pour Claude Péloquin, auteur des manifestes Subsiste et Infra, la poésie se veut plutôt une exploration des sphères cachées de l'Homme.

Le poème en prose n'occupe pas, toutefois, une très grande place dans leurs oeuvres. Péloquin publie quelques récits surréalistes qui relèvent moins d'une volonté de créer des poèmes que d'un désir d'exprimer l'inconscient. Il rejette d'une certaine façon la notion de poème, trop liée aux anciennes modes, et bientôt sa poésie sera envahie par la prose. Par ailleurs, le vers convient mieux aux recherches scripto-musicales de Duguay et de Racine. Le poème en prose des Dormeurs reprend les moyens stylistiques de la poésie lyrique et la thématique du pays, et n'a avec le projet formaliste de Racine que de lointains rapports. Celui de Duguay exploite davantage les ressources sonores du mot et, dans sa manière de marier les rythmes du corps à ceux du texte, il annonce la poésie de Nicole Brossard.

Avec la fondation de La Barre du Jour en 1965 s'amorce un virage encore plus significatif de la poésie, du côté de la réflexion sur le langage poétique et de la théorie du texte. La publication en 1968 de L'Echo bouge beau constitue un premier état de ces recherches. Quelques textes présentent des analogies avec le poème en prose, notamment par leur composition circulaire, la répétition, la mise en parallèle des images, mais le travail sur le langage invite déjà à parler d'écriture plutôt que de poème. Cette "mise en abyme" du fonctionnement de l'écriture se concrétise dans Le Centre blanc, recueil entièrement composé de blocs de prose rectangulaires et symétriques, qui pourraient passer pour des poèmes en prose si seulement la poésie "moderne" ne refusait pas a priori toute différenciation générique. Pourtant, les procédés de redoublement, de circularité, de redondance dont se sert Nicole Brossard pour recréer le fonctionnement de l'écriture et illustrer les corrélations entre les rythmes du texte -ceux, du corps et ceux de la vie- semblent bel et bien issus de cette lutte du poème en prose contre la linéarité du langage. L'importance de la répétition dans toutes les manifestations du poème en prose depuis Charles Lévesque en témoigne de façon éloquente. Plus encore, c'est la transformation du rôle de la répétition d'une période à l'autre qui a conduit le poème en prose aux sources du texte poétique moderne.

Si, en effet, les poètes en prose ont d'abord utilisé l'anaphore, le retour des images et le parallélisme, dans le but d'imiter le chant et la prosodie classique, ce sont les changements dans la conception de la poésie qui les ont amenés progressivement à délaisser les effets poétiques ainsi créés pour faire de la répétition l'indice d'une différence entre le langage de la prose et le langage poétique. Dorénavant, c'est dans et par le langage qui n'avance pas, qui revient sur lui-même, mettant en cause sa linéarité, contestant ses références, que l'on reconnaît qu'un texte en prose fonctionne à la manière d'un poème. C'est pourquoi, depuis 1970, la poésie s'est orientée vers la prose, paradoxalement mieux disposée que le vers, semble-t-il, à interroger, dans sa propre différence, la spécificité du langage poétique.

La difficulté qu'on a éprouvée à qualifier de poèmes en prose les recueils de poésie depuis le milieu des années soixante, en particulier, est symptomatique de la disparition progressive du genre sous la poussée du texte. L'indifférence vis-à-vis du poème quand il s'agit d'un texte poétique en prose, l'envahissement du récit dans la poésie contemporaine, le dépassement des genres qui s'ensuit, le bouleversement des frontières entre le prosaïsme et le poétique semblent avoir relégué le poème en prose au rang de forme canonique. Il n'en reste pas moins que tous ces traits qui ont caractérisé les recueils publiés à

l'Hexagone, aux Editions du Jour, aux Herbes rouges, et qui continuent de transparaître dans de nombreux textes parus notamment aux Ecrits des Forges et au Noroît, se trouvaient en germe dans le poème en prose, forme moderne et critique de la poésie, qui, à sa façon, a constamment obligé la poésie à révéler son vrai visage.

BIBLIOGRAPHIE

I. Poèmes en prose* (1845-1969)

ALLARD, Jeanne, [pseud. Jeanne Grisél], Gouttes d'eau, Montréal, Ed. Le Canada français, 1929, 128 p.

ARSENAULT, Guy, L'eau, la montagne, le loup. Essais poétiques, Montréal, Ed. Goglin, 1959, 98 p.

AUDET, Elaine, Soleil noir, poèmes, Paris, Ed. Debresse-Poésie, 1958, 62 p.

Pierre-feu, poèmes, Genève, Tribune internationale de poésie, Poésie vivante, 1966, 80 p.

AUDET, Noël, Figures parallèles, Québec, Ed. de l'Arc, 1963, 108 p. (versets)

La Tête barbare. Transpoésie, Montréal, Ed. du Jour, 1968, 75 p. (versets)

BARRY, Robertine, [pseud. François], "Les Fleurs-de-mai. Poème en prose", Le Monde illustré, vol. XII, no 591, Samedi 20 juillet, 1895, p. 193-195.

BEAULIEU, Michel, Pour chanter dans les chaînes, Montréal, Ed. La Québécoise, 1964, (s.p.); [reproduit dans] Desseins, poèmes 1961-1966, Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Rétrospectives", 1980, 247 p.

BEDARD, Pierre, [pseud. Pierre Jos], "Sur la plage", Le Monde illustré, vol. V, no 244, Samedi 5 janvier 1889, p. 286.

[pseud. Paul Durand], "Réverie", Le Monde illustré, vol. VI, no 277, Samedi 24 août 1889, p. 134-135.

[pseud. Paul Durand], "Sur les ruines", Le Monde illustré, vol. VI, no 296, Samedi 4 janvier 1890, p. 283.

[pseud. Paul Durand], "L'océan", Le Monde illustré, vol. VI, no 306, Samedi 15 mars, 1890, p. 367.

[pseud. Paul Durand], "Pensées sur l'automne", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 1, novembre 1890, p. 38-40. [reproduit sous le titre "Pensées automnales" dans] Le Recueil littéraire, tome I, 10 mai 1891, p. 64-65.

1. L'astérisque après un titre désigne un recueil ne contenant que des poèmes en prose.

"La charité", Le Monde illustré, vol. VII, no 352, Samedi 31 janvier 1891, p. 624.

"La nature", Le Monde illustré, vol. VII, no 353, Samedi 7 février 1891, p. 639.

"Doux mystère", dans Les Soirées du château de Ramezay, Montréal, Eusèbe Sénécal Imprimeurs-éditeurs, 1900, p. 357-358.

BEGUIN, Louis-Paul, Le Miroir de Janus, Montréal, Ed. Sans le sou, 1966, 91 p.

BELANGER, Marcel, Pierre de cécité, Montréal, Ed. Atys, [s.d.] (1963), [s.p.]. (versets)

Prélude à la parole, Montréal, Librairie Déom, 1967, 78 p. (versets)

BILLARS, J.S., "Le soir", Le Monde illustré, vol. XI, no 538, Samedi 25 août 1894, p. 195.

BONNEVILLE, Jean-Pierre, Le Banquet nocturne, petits poèmes en prose*, Val d'Or, Ed. des Quatre-Saisons, 1948, 276 p.

BRAULT, Jacques, Mémoire, Montréal, Librairie Déom, 1965, 81 p. (versets)

BROCHU, André, Délit contre délit, Montréal, Les Presses de l'A.G.E.U.M., 1965, 57 p.

BROSSARD, Nicole, L'Echo bouge beau, Montréal, Ed. Estérel, 1968, 50 p.

Le Centre blanc, poèmes*, Montréal, Ed. d'Orphée, 1970, [s.p.]. [reproduit dans] Le Centre blanc, poèmes 1965-1975, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1978, p. 181-237.

BRUNET, Yves-Gabriel, Les Hanches mauves, Montréal, Ed. Atys, 1961, 78 p. [reproduit dans] Poésies I. Les Hanches mauves. Les Nuits humiliées. Poèmes 1958-1962, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973, p. 9-90.

BUIES, Arthur, "Scènes canadiennes. Le feu dans les bois. Poème en prose", Le Monde illustré, vol. XVII, no 858, 13 octobre 1900, p. 373.

BUREAU, Jean, Devant toi*, Montréal, Ed. Fomalhaut, 1967, 347 p.

CARTIER, Georges, Chanteaux. Poèmes 1954-1974, Montréal, Ed. La Presse, 1976, 255 p. (versets)

CHAMBERLAND, Paul, Genèses, Montréal, Cahiers de l'A.G.E.U. M., 1962, 94 p. [reproduit dans] Genèses, Montréal, L'Aurore, 1974, 112 p.

Marteau parmi les écritures*, dans Le Pays. Poésie (en coll.), Montréal, Librairie Déom, 1963, p. 5-22.

Terre Québec, Montréal, Librairie Déom, "Poésie canadienne", 1964, 78 p.

L'Afficheur hurle, poème, Montréal, Ed. Parti pris, 1965/1969, 78 p.

L'Inavouable, poème, Montréal, Ed. Parti pris, 1965/1967, 78 p.

Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie, poèmes suivis d'une révélation (1966-1969), Montréal, Ed. Danielle Laliberté, 1972, 119 p.

CHANTAL, Alma de, L'Etrange saison, Montréal, Ed. Beauchemin, 1960, 58 p.

CHAPIN, Pierre A., "Heures vraies. Désert", Le Monde illustré, vol. XI, no 555, Samedi 22 décembre 1894, p. 405.

CHARBONNEAU, Hélène, [pseud. Marthe Des Serres], Opales. Petits poèmes*, Montréal, G. Ducharme, 1924, 72 p. (2^e éd.)

CHARLES, [pseudonyme], "Le soleil d'automne", Le Monde illustré, vol. II, no 76, Samedi 17 octobre, 1885, p. 187.

"La neige", Le Monde illustré, vol. II, no 85, Samedi 19 décembre 1885, p. 263.

CHARPENTIER, Gabriel, Le Dit de l'enfant mort, Paris, Ed. Pierre Seghers, 1954, 35 p.

CHATILLON, Pierre, [pseud. Paul Mercure], Les Cris, Montréal, Ed. de l'Aubé, 1957, 62 p. [reproduit dans] Les Cris, poésie, Montréal, Ed. du Jour, 1968, 100 p.

Soleil de bivouac, Montréal, Ed. du Jour, 1969, 96 p.

CHOQUETTE, Gilbert, Au loin l'espoir, Montréal, L'Auteur, 1958, 51 p.

CLO, Gabriel, "La chanson du vent", Le Monde illustré, vol. XIV, no 721, Samedi 26 février 1898, p. 695.

CONSTANTINEAU, Gilles, Simple poèmes et ballades, Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Les Matinaux", 1960, [s.p.].

COTE, Ghislain, Espace de chair arraché au temps, dans Le pays, poésie, (en coll.), Montréal, Librairie Déom, 1963, p. 23-37. (versets)

DEMERS, Hector, "L'amour", Le Monde illustré, vol. XIII, no 647, Samedi 26 sept. 1896, p. 341.

DESILETS, Maurice, Mosaïque et vol de flammes, Joliette, Scolasticat Saint-Charles, 1939, 141 p. (versets)

Fugues lyriques. Poèmes et contes, Montréal, Librairie des clercs de Saint-Viateur, 1947, 221 p. (versets)

DESJARDINS, Marcelle, Somme de sains poèmes t'aquins, suivie de Confessions d'une petite femme, Trois-Rivières, Ed. A la page, 1965, 88 p.

DESPRES, Ronald, Les Cloisons en vertige, Montréal, Ed. Beauchemin, 1962, 95 p.

Paysages en contrebande...à la frontière du songe, dans Choix de poèmes 1956-1972, Moncton, Ed. d'Acadie, 1975, 144 p.

DES SERRES, Marthe, [pseudonyme]. V. CHARBONNEAU, Hélène.

DEYGLUN, Serge, Né en trompette*, Sherbrooke, Ed. de Malte, 1950, 62 p.

DOUCET, Louis-Joseph, Contes du vieux temps. Ça et là, Montréal, J.G. Yon éditeur, 1911, 143 p.

Au bord de la clairière. Petits poèmes en prose et autres, Québec, L'Auteur éditeur, 1916, 102 p.

Au fil de l'heure du gai savoir, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1924, 240 p.

En regardant passer la vie, vers et prose, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1925, 160 p.

Feuilles de chêne et nénufars, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1926, 160 p.

Prologues et pensées, Québec, Imprimerie Ernest Tremblay, 1927, 160 p.

Les Jalons du silence, Montréal, La Maison J.G. Yon, 1933, 196 p.

DROUIN, Michèle, La Duègne accroupie*, Montréal, Ed. Quartz, 1959, [s.p.].

DUBE, Rodolphe, [pseud. François Hertel], Axe et parallaxes, Montréal, Ed. Variétés, 1941, 172 p. ; Montréal, Ed. du Lévrier, 1946, 189 p. (versets)

Strophes et catastrophes, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1943, 111 p. (versets)

DUCLOS, Jocelyn-Robert, Poèmes en verts, Montréal, Ed. Sans le sou, 1965, 63 p.

DUGAS, Marcel, Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent éd., 1916, 110 p.

[pseud. Tristan Choiseull], Confins*, Paris, [s.é.], 1921, 132 p.

Flacons à la mer*, Paris, Les Gêmeaux, 1923, 148 p.

Cordes anciennes*, Paris, Ed. de l'Armoire du Citronnier, 1933, 95 p.

[pseud. Sixte le Débonnaire], Nocturnes, Paris, Jean Flory, 1936, 178 p.

Salve Alma Parens, Québec, Ed. du Chien d'Or, 1941, 23 p.

Pots de fer, Québec, Ed. du Chien d'or, 1941, 55 p.

Paroles en liberté*, Montréal, Ed. de l'Arbre, 1944, 174 p.

DUGUAY, Jeanne-L'Archevêque, Ecrin, Trois-Rivières, Ed. * du Bien public, 1934, 86 p. (versets)

Cantilènes, Montréal, Ed. Beauchemin, 1936, 189 p. (versets)

Comme nous sommes heureux, Trois-Rivières, Ed. du Bien public, 1940, 128 p. (versets)

Offrande, Montréal, Fides, 1942, 111 p.

Dans mon jardin, Montréal, Fides, 1951, 254 p.

Reflets des saisons. Au fil de notre âge, Montréal, Ed. Paulines et Apostolat des Editions, 1978, 118 p.

DUGUAY, Raoul, Or le cycle du sang dure donc, Montréal, Ed. Estérel, 1967, 99 p.

DURAND, Paul, [pseudonyme]. V. BEDARD, Pierre.

DUSSAULT, Jean-Claude, Proses. Suites lyriques, Montréal, Ed. d'Orphée, 1955, 125 p.

ETIENNE, Gérard, Lettre à Montréal, Montréal, Ed. Estérel, 1966, 35 p.

FAVREAU, Mariane, [pseudonyme]. V. MARSOLAIS, Jacqueline.

FILION, Mathias, "L'amour d'une fleur", Le Monde illustré, vol. IX, no 432, Samedi 13 août 1892.

"Le rosier d'amour", Le Monde illustré, vol. VII, no 338, Samedi 25 octobre 1890, p. 405.

"Les yeux que j'adore", Le Glaneur de Lévis, nov. 1890, p. 54-56.

"Le chemin de la vie", Le Monde illustré, vol. VII, no 360, Samedi 28 mars 1891, p. 758.

"Pourquoi partir?", Le Monde illustré, vol. VIII, no 368, Samedi 23 mai 1891, p. 53.

"Le départ", Le Monde illustré, vol. IX, no 455, Samedi 21 janvier 1893, p. 447.

FORGUES, Rémi-Paul, Poèmes du vent et des ombres, poèmes 1942-1954. Témoignages, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1974, 81 p.

FOURNIER, Claude, Les Armes à faim, Montréal, [s.é.], 1955, 44 p.

Le Ciel fermé*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Les Martiniaux", 1956, [s.p.].

FRANCOISE, [pseudonyme]. V. BARRY, Robertine.

GARCIA, Juan, Corps de gloire, Montréal, P.U.M., "Prix de la revue Etudes françaises", 1971, 98 p.

GERVAIS, Guy, Le Froid et le fer, Montréal, Ed. de la Cascade, 1957, [s.p.].

Chant I-II, Montréal, Ed. d'Orphée, 1965, [s.p.].

Poésie I, Montréal, Ed. Parti pris, "Paroles 13", 1969, 129 p.

GIGUERE, Roland, Faire naître, Montréal, Ed. Érta, 1949, [s.p.].

Yeux fixes, poèmes*, Montréal, Ed. Érta, 1951, [s.p.].

Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants*, Montréal, Ed. Erta, 1957, 107 p.

L'Age de la parole, poèmes 1949-1960, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1965, 170 p.

La Main au feu (1949-1968)*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1973, 145 p.

Forêt vierge folle, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1978, 219 p.

GOUIN, Gaston, Temps obus (1963-1968), Sherbrooke, Librairie de la cité universitaire, 1969, 102 p. [versets]

GOUIN, Ollivier Mercier, Poèmes et chansons, Montréal, Ed. Beauchemin, 1957, 62 p.

GOULET, Elie, La Cantilène des heures, Québec, La Librairie canadienne, 1962, 88 p.

GRISE, Jeanné, [pseudonyme]. V. ALLARD, Jeanne,

GUY, Marie-Anne, Flux et reflux, Québec, Ed. Leroy-Audy, 1966, 116 p.

HAEFFELY, Claude, Le Sommeil et la neige*, Montréal, Ed. Erta, 1956, [s.p.].

Des nus et des pierres, Montréal, Librairie Déom, 1973, 85 p.

HEBERT, Anne, Poèmes, Paris, Seuil, 1960, 110 p. (versets)

HEBERT, Louis-Philippe, Les Episodes de l'oeil, Montréal, Ed. Estérel, 1967, 97 p. (versets)

HENAULT, Gilles, "Théâtre en plein air", Montréal, Les Cahiers de la file indienne, [1946], 46 p.

Voyage au pays de mémoire*, Montréal, Ed. Erta, 1960, 36 p.

Sémaphore suivi de Voyage au pays de mémoire, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1962, 71 p.

Signaux pour les voyants, poèmes 1941-1962, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1972, 211 p.

HERMANCE, [pseudonyme], V. LANCTOT, Hermine.

HERTEL, François, [pseudonyme]. V. DUBE Rodolphe.

JOS, Pierre, [pseudonyme]. V. BEDARD, Pierre.

LABERGE, Marie, Les Passerelles du matin, Québec, Ed. de l'Arc, "L'Escarfel", 1961, 67 p.

LABERGE, Raymond, Zénith amer, Québec, Ed. de l'Arc, "L'Escarfel", 1961, 62 p.

LAFOND, Guy, J'ai choisi la mort, poèmes, Montréal, Ed. d'essai, 1958, [s.p.l. (versets)]

Poèmes de l'Un, Ottawa, Ed. Voltaire, "Florilège", 1968, 93 p.

LALONDE, Michèle, Poème polyphonique. Songe de la fiancée détruite, Montréal, Ed. d'Orphée, 1958, 49 p.

Défense et illustration de la langue québécoise suivie de prose et poèmes, Paris, Ed. Seghers/Laffont, 1979, 239 p.

LAMARCHE, Gustave, Palinods. Poèmes à la Vierge, Ottawa/Montréal, Ed. du Lévrier, 1944, 236 p. (versets)

Oeuvres poétiques. Tome deuxième. Odes et poèmes. Énumération des étoiles. Palinods, Québec, PUL, "Vie des lettres canadiennes", 1972, 412 p. (versets)

Oeuvres poétiques. Tome troisième. Chansons sans cause, Québec, PUL, "Vie des lettres québécoises", 1975, 161 p. (versets)

LANCTOT, Hermine, [pseud. Hermancel, "Heureux oiseaux", Le Monde illustré, vol. III, no 375, Samedi 11 juillet 1891, p. 167.

LANGÉVIN, Gilbert, Pour une aube - 1967, dans Origines - poèmes 1959-1967, Montréal, Ed. du Jour, 1971, p. 205-272.

LAPOINTE, Paul-Marie, Le Vierge incendié (1948), dans Le Réel absolu, poèmes 1948-1965, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1971, p. 9-125.

Nuit du 15 au 26 novembre 1948, dans Le Réel absolu, poèmes 1948-1965, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1971, p. 127-164.

Pour les âmes. Poèmes, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1965, 71 p. [reproduit dans] Le Réel absolu, poèmes 1948-1965, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1971, p. 203-260.

LASNIER, Rina, Les Gisants, suivi de Quatrains quotidiens, poèmes, Montréal, Ed. de l'Atelier, 1963, 109 p. (versets). [reproduit dans] Poèmes II, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, p. 121-166.

Images et proses, Saint-Jean, Ed. du Richelieu, 1941, 123 p. [reproduit dans] Poèmes I, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, p. 19-43.

Le Chant de la montée, Montréal, Librairie Beauchemin, 1947, 122 p. (versets) [reproduit dans] Poèmes I, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, p. 61-154.

Présence de l'absence, dans Poèmes I, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, p. 257-314. (versets)

Mémoires sans jours, dans Poèmes II, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1972, p. 9-120. Surtout "La Mâlemer".

LAURENDEAU, Jean, Canadiens-français dans tes brumes, Québec, Ed. de l'Arc, 1962, 61 p. (versets)

LEBRUN, Denis, Du Sable et des cendres, Montréal, Ed. Sans le sou, 1966, 93 p.

LEGAGNEUR, Serge, Textes interdits, Montréal, Ed. Estérel, 1966, 139 p.

LEGER, Pierre, La Supplique de Ti cul La Motte, Montréal, Ed. Miniatures, 1967, 93 p.

LEGRIS, Isabelle, Parvis sans entrave, poèmes, Montréal, Beauchemin, 1963, 130 p. (versets)

LELIEVRE, Sylvain, Les Trottoirs discontinus, Québec, Ed. de l'Arc, 1969, 93 p.

LEMOINE, Wilfrid, Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère (avant-poèmes)*, Montréal, Ed. de l'Autorité, 1955, 27 p.

LEVESQUE, Andrée, Nocturnes de Nathanaël, poèmes en prose*, Montréal, Ed. Beauchemin, 1969, 74 p.

LEVESQUE, Charles, "L'enfant qui dort", La Revue canadienne, vol. I, no 32, 16 août 1845, p. 359-360.

"A la fille du hameau", La Revue canadienne, vol. II, no 12, 22 novembre 1845, p. 142.

"A Marguerite. Le printemps", L'Aurore des Canadas, vol. VIII, no 14, 2 mai 1846, p. 2.

"A Georgina. La prière", L'Echo des campagnes, vol. I, no 4, 5 décembre 1846, p. 1. — —

"Le cimetière. A Jessy", L'Echo des campagnes, vol. I, no 5, 12 décembre 1846, p. 1.

"La fleur sauvage", L'Echo des campagnes, vol. I, no 6, 19 décembre 1846, p. 1.

"La bonne étoile. A ma soeur", L'Echo des campagnes, vol. I, no 13, 6 février 1847, p. 1.

"L'orpheline à son berceau", L'Echo des campagnes, vol. II, no 21, 30 mars 1848, p. 1.

"Jour des morts", dans HUSTON, James, Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne, Montréal, J.M. Valois et Cie Libraires-Éditeurs, vol. IV, 1893, p. 186-187.

LORANGER, Jean-Aubert, Les Atmosphères (1920) suivi de Poèmes (1922), Montréal, Ed. HMH, "Sur parole", 1970, 175 p.

LOZEAU, Albert, "Aux pieds de Marie", Le Monde illustré, vol. XIV, no 730, 30 avril 1898, p. 835.

MAILHOT, Carl, Meilleur est rêvé, poésie, Waterloo (Québec), [s.é.l], 1963, [s.p.l.].

MAILLET, Andrée, Le Paradigme de l'idole, essai-poème de phénoménologie, Montréal, Ed. Amérique française, 1964, 59 p.

Le Chant de l'iroquoise, poèmes*, Montréal, Ed. du Jour, 1967, 76 p.

MAJOR, André, Holocauste à deux voix, Montréal, Ed. Atys, 1961, 53 p.

Poèmes pour durer, Montréal, Ed. du Songe, 1969, 93 p.

MAJOR, Jean-René, Les Archipels signalés*, Montréal, Ed. Erta, 1958, [s.p.l.].

MARSOLAIS, Jacqueline, [pseud. Mariane Favreau], Le Gagne-espoir, Montréal, Ed. d'Orphée, 1961, [s.p.l.].

MARSOLAIS, Gilles, La Caravelle incendiée, Montréal, Ed. du Jour, 1968, 63 p. (versets)

MARTEL, Clément, Pauvre mémoire, Montréal, Ed. Sans le sou, 1968, 57 p.

MARTINO, Jean-Paul, Objets de la nuit, Montréal, Ed. Quartz, 1959, 40 p.

MASSICOTTÉ, Edouard-Zotique, "Hommage à la canadienne", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 1, novembre 1890, p. 19-20. [reproduit sous le titre "Petit poème en prose. La Canadienne" dans] Le Monde illustré, vol. XI, no 556, 29 décembre 1894, p. 413.

"Le prêtre au Canada", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 4, février 1891, p. 128.

"Nos églises temples", Le Glaneur de Lévis, vol. I, no 6, avril 1891, p. 179-180.

"Mon rêve. Pour celle qui m'a souri", Le Monde illustré, 26 septembre 1891, p. 339.

"A ma muse", Le Monde illustré, vol. VIII, no 396, 5 décembre 1891, p. 501.

"Morte d'un baiser", L'Echo des jeunes, vol. I, no 2, décembre 1891, p. 20-21.

"Belle mais...", L'Echo des jeunes, vol. I, no 3, janvier 1892, p. 47-48.

"Petit poème en prose. Mon rêve", Le Monde illustré, vol. VIII, no 406, 13 février 1892, p. 667.

"Petit poème en prose. Reviendra-t-elle?", Le Monde illustré, vol. VIII, no 415, 16 avril 1892, p. 811.

"Elle et moi", L'Echo des jeunes, vol. I, no 6, mai-juin 1892, p. 96-97.

"Chérubin d'amour", Le Glaneur, vol. II, no 1, 10 juin 1892, p. 11.

"Petit poème en prose. Morphine", L'Echo des jeunes, vol. I, no 7, sept.-oct. 1892, p. 110.

"Petit poème en prose. Les gants", Le Monde illustré, vol. IX, no 428, 16 juillet 1892, p. 121.

"Petit poème en prose. Epître à l'aimée", Le Monde illustré, vol. X, no 493, 14 octobre 1893, p. 281.

"La Neige", Le Monde illustré, vol. X, no 499, 29 novembre 1893, p. 351.

"Petit poème en prose. Dialogue céleste", L'Echo des jeunes, vol. I, no 10, décembre 1893, p. 160.

"Instantané champêtre", dans Les Soirées du Château de Ramezay, Montréal, Eusèbe Sénécal et Cie Imprimeurs-Editeurs, 1900, p. 196.

"Tombée du jour", dans Les Soirées du Château de Ramazay, Montréal, Eusèbe Sénécal et Cie Imprimeurs-Éditeurs, 1900, p. 199-200.

MATHIEU, Claude, Odes et poèmes, dans Trinôme, Montréal, Ed. Jean Mohnet, 1957, p. 41-56.

MERCURE, Paul, [pseudonyme]. V. CHATILLON, Pierre.

MICHEL, Edouard, "La vie d'une rose", Le Monde illustré, vol. IX, no 468, 22 avril 1893, p. 601.

MONGEAU, Yves, Veines, Montréal, Librairie Déom, "Poésie canadienne. 7", 1964, 93 p.

MONTIGNY, Gaston de, Etoffe du pays, Montréal, Ed. Beauchemin, 1951, 416 p. (Introduction et présentation de Louvigny de Montigny).

MORAND, Florette, Feu de brousse, poèmes, Montréal, Ed. du Jour, "Les poètes du Jour", 1967, 70 p.

MORENCY, Pierre, Poèmes de la froide merveille de vivre, Québec, Ed. de l'Arc, 1967, 106 p.

Poèmes de la vie déliée, Québec, Ed. de l'Arc, 1968, 88 p.

OLIER, Moïsette, Chagnigane, Les Trois-Rivières, Ed. du Bien public, 1934, 67 p. (versets)

PALLASCIO-MORIN, Ernest, Marie mon amour, Québec, Institut littéraire du Québec, 1954, 161 p. (versets)

PANNETON, Auguste, [pseud. Sylvain], Au fil de l'eau, Trois-Rivières, Ed. du Bien public, 1959, 70 p.

PARADIS, Louis-Roland, Carcinome, Drummondville, Ed. de l'Axé, 1963, 70 p.

PASCHAL, [pseudonyme], "Souvenirs", Le Monde illustré, vol. XIII, no 650, 17 octobre 1896, p. 389.

PEDRO, [pseudonyme], "Le bienfait d'une romance", Le Monde illustré, vol. IX, no 438, 24 septembre 1892, p. 241.

PELOQUIN, Claude, Calorifère (1965), dans Le Premier tiers, Œuvres complètes, 1942-1975, Montréal, Librairie Beauchemin, vol. III, 1976, p. 7-37.

Pour la grandeur de l'homme, Montréal, Ed. de l'Homme, 1971, 127 p.

PERREAULT, Pierre, Toutes isles, chroniques de terre et de mer*, Ottawa, Fides, 1963, 191 p.; Montréal/Paris, Fides, "Bibliothèque canadienne-française", 1967, 231 p.

Chouennes, poèmes (1961-1971), Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1975, 317 p.

PERUSSE, Richard, Hauts cris, dans Trinôme, Montréal, Ed. Jean Mohnet, 1957, p. 5-20.

PIAZZA, François, Les Chants de l'Amérique, poème, Longueuil, Ed. Le Crible, "Image et verbe", 1965, 28 p.

L'Identification, poèmes, Longueuil, Ed. Le Crible, "Image et verbe", 1966, 53 p.

PILON, Jean-Guy, L'Homme et le jour, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1957, 53 p. [reproduit dans] Comme eau retenue, poèmes 1954-1963, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1968, p. 33-71.

La Mouette et le large, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1960, 70 p. [reproduit dans] Comme eau retenue, poèmes 1954-1963, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1968, p. 73-115.

Recours au pays*, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1961, [s.p.]. [reproduit dans] Comme eau retenue, poèmes 1954-1963, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1968, p. 117-131.

Pour saluer une ville, Paris et Montréal, Ed. Pierre Seghers et HMH, 1963, 74 p. [reproduit dans] Comme eau retenue, poèmes 1954-1963, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1968, p. 133-186.

Saisons pour la continuelle, Paris, Seghers, 1969 45 p.

POULIN, Sabine, Vernissage, Québec, Ed. de l'Acropole, 1961, 101 p.

PREFONTAINE, Yves, Boréal*, Montréal, Ed. d'Orphée, 1957, 110 p.; Montréal, Ed. Estérel, 1967, 45 p.

Pays sans parole, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1967, 77 p.

PRONOVOST, André F., Eldorado, Waterloo (Québec), Ed. Gaudet, 1964, [s.p.].

RACINE, Jean E., Poèmes posthumes, 1958-1969, Montréal, Leméac, 1977, 183 p.

RACINE, Luc, Les Dormeurs, Montréal, Ed. Estérel, 1966, 144 p.

Opus I, Montréal, Ed. du Jour, 1969, 74 p.

RENAUD, Thérèse, "Les Sables du rêve*", Les Cahiers de la file indienne, 1946, [s. p.]. [reproduit dans] Les Herbes rouges, no 29, août 1975, [s.p.].

ROBERT, Guy, Broussailles givrées, Montréal, Ed. Goglin, 1958, 71 p.

Une mémoire déjà, poèmes 1959-1967, Québec, Librairie Garneau, 1968, 99 p.

SAINT-AUBIN, Daniel, Voyages prolongés, Montréal, Ed. Déom, "Poésie canadienne 13", 1966, 89 p.

SILVIO, [pseudonyme]. V. "Les poèmes en prose de Silvio*, Texte établi et commenté par André Renaud". Thèse de maîtrise présentée à l'Université d'Ottawa, vol. 11, 1960, 200 p.

SIXTE LE DEBONNAIRE, [pseudonyme]. V. DUGAS, Marcel.

SYLVAIN, [pseudonyme]. V. PANNETON, Auguste.

VALMONT, Laurette de, "Les saisons de l'ame", Le Monde illustré, vol. XVI, no 812, 15 novembre 1899, p. 467.

"Teintes d'automne", Le Monde illustré, vol. XVIII, no 912, 19 octobre 1901, p. 392.

VALOIS, Frédérique, Reflets de bérylune, poèmes, Montréal, [s.é.], 1964, 55 p.

VAN SCHENDEL, Poèmes de l'Amérique étrangère, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1958, 46 p. [reproduit dans] De l'oeil et de l'écoute (poèmes 1956-1976), Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Rétrospectives 16", 1980, p. 19-51.

Variations sur la pierre, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1964, 46 p. [reproduit dans] De l'oeil et de l'écoute (poèmes 1956-1976), Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Rétrospectives 16", 1980, p. 61-102.

De l'oeil et de l'écoute (poèmes 1956-1976), Montréal, Ed. de l'Hexagone, "Rétrospectives 16", 1980, 255 p.

VIGNEAULT, Gilles, Etraves, Québec, Ed. de l'Arc, "L'Escar-fel", 1959, 171 p.

VIOLETTE, [pseudonyme], "La fleur du souvenir", Le Monde illustré, vol. X, no 472, 20 mai 1893, p. 29.

II. Etudes: poésie, poème en prose

BAR, F., "A propos d'épopée. III. La querelle du poème en prose", Paris, Arquivos do Centro cultural português, vol. XV, 1980, p. 651-664.

BARTHES, Roland, "De l'oeuvre au texte", Revue d'esthétique, 3, Paris, 1971, p. 225-232.

BELEVAL, Yvon, La Recherche de la poésie, Paris, Gallimard, "NRF", 1947/1973, 186 p.

BELLEFLAMME, G., Approche du phénomène poétique, Paris-Liège, Ed. H. Dessain, 1967, 175 p.

BERNARD, Suzanne, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours, Paris, 1969, 814 p.

BERTRAND, Aloysius, Gaspard de la nuit, Paris, Gallimard, "NRF", 1980, 338 p.

BLANCHOT, Maurice, L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, "NRF", 1955, 294 p.

BLIN, Georges, "Introduction aux Petits poèmes en prose", dans Le Sadisme de Baudelaire, Paris, José Corti, 1948, 189 p.

BREMOND, Henri, Prière et poésie, Paris, Bernard Grasset, 1926, 223 p.

CAILLOIS, Roger, Les Impostures de la poésie, Paris, Gallimard, "Métamorphoses", 1945, 87 p.

CARMINADE, Pierre, Image et métaphore, Paris, Bordas, 1970, 135 p.

CASSAGNE, Albert, La Théorie de l'art pour l'art, Paris, Dordon, [s.d.], 487 p.

CHAPELAN, Maurice, Anthologie du poème en prose, Paris, Grasset, 1959, 372 p.

CHARLES, Michel, "Le discours des figures", Poétique, Paris, Seuil, no 15, 1973, p. 340-364.

CHEREL, Albert, La Prose poétique française, Paris, L'Artisan du livre, 1940, 282 p.

CLAUDEL, Paul, "Réflexions et propositions sur le vers français", dans Réflexions sur la poésie, Paris, Gallimard, "NRF", 1963, p. 7-90.

Positions et propositions, Paris, Gallimard, 1934, 265 p.

CLAYTON, Vista, The prose poem in French poetry of the XVIIIth century, New-York, Columbia University, 1936, 281 p.

COHEN, Jean, Structure du langage poétique, Paris, Flammarion, 1966, 231 p.

"Poésie et redondances", dans Poétique, Paris, Seuil, no 28, 1976, p. 413-422.

COQUET, Jean-Claude, Sémiotique littéraire. Contribution à l'analyse sémantique du discours, Paris, Mame, 1973, 268 p.

DECAUNES, Luc, Le Poème en prose. Anthologie, Paris, Seghers, 1984, 303 p.

DELAS, Daniel et Jacques Filliolet, Linguistique et poétique, Paris, Larousse, 1973, 206 p.

DORCHAIN, Auguste, L'Art des vers, Paris, Bibliothèque des annales politiques et littéraires, [s.d.], 424 p.

DUBOIS, Philippe, "La métaphore filée et le fonctionnement du texte", Le Français moderne, no 43, 1975, p. 202-213.

DUFRENNE, Nikel, Le Poétique, Paris, PUF, 1973, 256 p.

"La poésie où et pourquoi", dans Il y a des poètes partout, Revue d'esthétique, Paris, Union générale d'éditions, 3/4, 1975, p. 10-40.

DURRY, Marie-Jeanne, "Autour du poème en prose", Mercure de France, no 273, février 1937, p. 495-505.

EIGELDINGER, Marc, Le Dynamisme de l'image dans la poésie française du romantisme à nos jours, Neuchâtel, 1943, 298 p.

ELIOT, T.S., De la poésie et de quelques poètes, Paris, Seuil, "Pierres vives", 1964, 250 p.

EMMANUEL, Pierre, Poésie raison ardente, Paris, Librairie universelle de France, 1948, 280 p.

ESCARPIT, Robert, Sociologie de la littérature, Paris, PUF, 1968, 127 p.

FONAGY, I., "Le langage poétique: forme et fonction", Diogène, no 51, 1965, p. 72-116.

FONTANIER, Pierre, Les Figures du discours, Paris, Flammarion, 1977, 505 p.

FRAISSE, Paul, Les Structures rythmiques, Bruxelles-Paris, Erasme, 1956, 124 p.

FRANKLIN, U., An anatomy of poesis: the prose poems of Stéphane Mallarmé, North Carolina, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance languages and literatures, U.N.C. Department of Romance languages, 1976, 267 p.

FREEDMAN, Stephen, Poet's prose. The crisis in American verse, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 173 p.

FRIERICH, Hugo, Structures de la poésie moderne, Paris, Denoel/Gonthier, "Médiations", 1976, 302 p.

FRYE, Northrop, Anatomie de la critique, Paris, Gallimard, "NRF", 1969, 454 p.

GALLIOT, Marcel, Commentaires de textes français modernes, Grammaire et stylistique appliquée, Paris, Didier, 1965, 303 p.

GARNIER, Pierre, Spatialisme et poésie concrète, Paris, Gallimard, 1968, 204 p.

GENETTE, Gérard, "Langage poétique et poétique du langage", dans Essais de sémiotique poétique, Paris, Mouton, 1971, p. 423-446.

GENOT, Gérard, Sémantique du discontinu dans l'Allegria d'Ungaretti, Paris, Klincksieck, 1972, 282 p.

GRAMMONT, Maurice, Le Vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie, Paris, Delagrave, 1937, 508 p.

Traité de phonétique, Paris, Delagrave, 1963, 480 p.

GREIMAS, A.J., Sémantique structurale, Paris, Larousse, "Langue et langage", 1966, 262 p.

GREIMAS, A.J. et al., Essais de sémiotique poétique, Paris, Larousse, 1972, 240 p.

GROJNOWSKI, Daniel, "Poétique du vers libre: "Dernier vers" de Jules Laforgue (1896)", Revue d'histoire littéraire de la France, vol. 84, no 3, mai-juin 1984, p. 390-413.

GROUPE M, Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire, Bruxelles, Ed. Complexe, 1977, 299 p.

GUIRAUD, Pierre, La Versification, Paris, PUF, "Que sais-je? no 1377", 1970, 128 p.

"Pour une sémiologie de l'expression poétique", dans Essais de stylistique, Paris, Klincksieck, 1969, p. 217-230.

HAMOND, Philippe, "Clausules", Poétique, Paris, Seuil, no 21, 1975, p. 495-526.

HUMLET, Louis, Esthétique et littérature, Bruxelles, Vromant, 1912, 306 p.

HYTIER, Jean, Les Arts et la littérature, Paris, Charlot, 1945, 162 p.

JACOB, Max, Le Cornet à dés, Paris, Gallimard, "NRF", 1948, 210 p.

JAKOBSON, Roman, Essais de linguistique générale, Paris, Minuit, 1963, 260 p.

Questions de poétique, Paris, Seuil, "Poétique", 1973, 512 p.

Huit questions de poétique, Paris, Seuil, "Points", 1977, 189 p.

JEAN, Raymond, La Poétique du désir, Paris, Seuil, 1974, 429 p.

JENNY, Laurent, "La surréalité et ses signes narratifs", Poétique, Paris, Seuil, no 16, 1973, p. 499-520.

"La stratégie de la forme", Poétique, Paris, Seuil, no 27, 1976, p. 257-281.

"Le poétique et le narratif", Poétique, Paris, Seuil, no 28, 1976, p. 440-449.

JOHNSON, Barbara, Défigurations du langage poétique: la seconde révolution baudelairienne, Paris, Flammarion, 1979, 213 p.

"Quelques conséquences de la différence anatomique des textes. Pour une théorie du poème en prose", Poétique, Paris, Seuil, no 28, 1976, p. 450-466.

KHAN, Gustave, "Le vers libre", Vers et Prose, t. XXVIII, janvier-février-mars 1912, p. 40-50.

KIBEDI VARGA, A., Les Constantes du poème, analyse du langage poétique, Paris, Ed. Picard, 1977, 297 p.

KRISTEVA, Julia, Recherches pour une sémanalyse, essais, Paris, Seuil, "Tel quel", 1969, 381 p.

La Révolution du langage poétique, l'avant-garde à la fin du XIX. siècle. Lautréamont et Mallarmé, Paris, Seuil, 1974, 646 p.

LALOU, René, Vers une alchimie lyrique, Paris, Les arts et le livre, 1927, 266 p.

LANSON, Gustave, L'Art de la prose, Paris, A.G. Nizet, 1968, 303 p.

LE DANTEC, Y.G., "Sur le poème en prose", Revue des deux mondes, 15 octobre 1948, p. 760-766

LOTMAN, I., La Structure du texte artistique, Paris, Gallimard, 1973, 415 p.

MALLARME, Stéphane, Propos sur la poésie, Monaco, Ed. du Rocher, 1946, 175 p.

MESCHONNIC, Henri, Pour la poétique, Paris, Gallimard, "NRF", 1970, 183 p.

Pour la poétique II, Paris, Gallimard, "NRF", 1973, 457 p.

Pour la poétique III. Une parole-écriture, Paris, Gallimard, "NRF", 1973, 342 p.

Le Signe et le poème, Paris, Gallimard, "NRF", 1975, 547 p.

Poétique V. Poésie sans réponse, Paris, Gallimard, "NRF", 1978, 443 p.

"Non pas le vers libre mais le poème libre", Montréal, Estuaire, no 22, hiver 1982, p. 65-86.

MICHAUD, Guy, Le Message poétique du symbolisme, Paris, Nizet, 1961, 819 p.

MOREAU, P., "La tradition française du poème en prose avant Baudelaire", Archives des Lettres modernes, no 19-20, janvier-février 1959, 52 p.

MORIER, Henri, "Prose cadencée, prose poétique et poème en prose", dans Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Paris, PUF, 1961, p. 313-333.

MOUNIN, Georges, Poésie et société, Paris, PUF, 1962, 107 p.

Communication poétique, Paris, Gallimard, 1969, 296 p.

- PARENT, Monique, Saint-John Perse et quelques devanciers. (Etudes sur le poème en prose), Paris, Klincksieck, 1960, 260 p.
- PEYRE, Henri, Qu'est-ce que le symbolisme?, Paris, PUF, 1974, 263 p.
- PLEYNET, Marcelin, Rime, poésie, Paris, Seuil, "Tel quel", 1981, 91 p.
- POULET, Georges, Les Métamorphoses du cercle, Paris, Plon, 1961, 525 p.
- RICHARD, Jean-Pierre, Poésie et profondeur, Paris, Seuil, 1955, 251 p.
- L'Univers imaginaire de Mallarmé, Paris, Seuil, 1961, 654 p.
- Onze études sur la poésie moderne, Paris, Seuil, 1964, 302 p.
- RICHARD, Noël, Le Mouvement décadent, Paris, Nizet, 1968, 284 p.
- A l'aube du symbolisme. Hydropathes, fumistes et décadents, Paris, Nizet, 1961, 334 p.
- RICOEUR, Paul, La Métaphore vive, Paris, Seuil, 1975, 414 p.
- RIFFATERRE, Michel, Essais de stylistique structurale, Paris, Flammarion, 1971, 365 p.
- La Production du texte, Paris, Seuil, "Poétique", 1979, 284 p.
- Sémiotique de la poésie, Paris, Seuil, "Poétique", 1983, 254 p.
- ROLLAND, Roger, Poésie et versification. Essai sur la liberté du vers, Montréal, Fides, 1949, 186 p.
- ROUBAUD, Jacques, La Vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français, Paris, François Maspero, 1978, 215 p.
- RUWET, Nicolas, Langage, musique, poésie, Paris, Seuil, 1972, 246 p.
- SILVAIRE A. et GUILLAUME L., Poésie vivante, t. II: Poèmes en prose, Paris, Librairie Les Lettres, 1954, 128 p.
- STEINMETZ, J.L., "Le paradoxe mallarméen: les poèmes en prose", Europe, no 564-565, avril-mai 1976, p. 134-161.

TADIE, Jean-Yves, Le Récit poétique, Paris, PUF, "Ecriture", 1978, 207 p.

TATILON, Claude, Sonorités et texte poétique, Ottawa, Paris, Montréal, Bruxelles, Didier, "Studia Phonetica", 1976, 144 p.

TODOROV, Tzvetan, Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Paris, Seuil, 1965, 317 p.

"Théories de la poésie", Poétique, Paris, Seuil, no 28, 1976, p. 385-390.

Théories du symbole, Paris, Seuil, 1977, 373 p.

Les Genres du discours, Paris, Seuil, 1978, 313 p.

TYNIANOV, J., "De l'évolution littéraire", dans Tzvetan Todorov, Théorie de la littérature, textes de formalistes russes, Paris, Seuil, 1965, p. 120-137.

VIELLE-GRIFFIN, F., "Le vers libre et la tradition", L'Ermitage, 1889, vol. X, no 2, p. 81-93.

WAHL, Jean, Poésie, pensée, perception, Paris, Calmann-Lévy, 1948, 288 p.

WALZ, René, La Création poétique, Paris, Flammarion, 1953, 281 p.

WEBER, Jean-Paul, Genèse de l'oeuvre poétique, Paris, Gallimard, 1960, 562 p.

ZUMTHOR, Paul, Introduction à la poésie orale, Paris, Seuil, "Poétique", 1983, 308 p.

Langue, texte, énigme, Paris, Seuil, "Poétique", 1975, 266 p.

III. Etudes: poésie québécoise

A. Livres

BAILLARGE, F.A., La Littérature au Canada en 1890, Joliette, Is.é.l., 1891, 352 p.

BAILLARGEON, Samuel, Littérature canadienne-française, Montréal/Paris, Fides, 1957, 460 p.

BAYARD, Caroline et Jack DAVID, Avant-postes, Toronto, Press Porcepic, 1978, 126 p.

BEAULIEU, André et Jean HAMELIN, La Presse québécoise des origines à nos jours. Tome III, 1880-1895, Québec, PUL, 1977, 421 p.

BEAUSOLEIL, Claude, Les Livres parlent, Trois-Rivières, Les Ecrits des Forges, 1985, 244 p.

BELAIR, Michel, et al., Raoul Duguay ou: le poète à la voix d'o, Montréal, L'Aurore-Univers, 1979, 245 p.

BELANGER, Marcel, Libre cours, essais 1962-1983, Montréal, Ed. Primeur, 1983, 175 p.

BERNARD, Henri, Essais critiques, Montréal, Librairie d'action canadienne-française, 1929, 197 p.

BESSETTE, Gérard, Les Images en poésie canadienne-française, Montréal, Ed. Beauchemin, 1960/1972, 282 p.

Une littérature en ébullition, Montréal, Ed. du Jour, 1968, 315 p.

BLAIS, Jacques, De l'Ordre et de l'Aventure. La Poésie au Québec de 1934 à 1944, Québec, PUL, "Vie des Lettres québécoises", 1975, 410 p.

BOSQUET, Alain, Poésie du Québec, Montréal/Paris, HMH/Seghers, 1968, 271 p.

BOUCHER, Jean-Pierre, Instantanés de la condition québécoise. Etude de textes, Montréal, Ed. Hurtubise, HMH, Cahiers du Québec, no 33, "Littérature", 1972, 198 p.

BOURASSA, André-G., Surréalisme et littérature québécoise, Montréal, Ed. l'Étincelle, 1977, 380 p.

BROCHU, André, L'Instance critique, 1961-1973, Montréal, Ed. Leméac, 1974, 375 p.

BROUILLARD, Carmel, Sous le signe des Muses. Essais de critique catholique, Première série, Montréal, Librairie Granger-Frères, 1935, 241 p.

BRUNET, Berthelot, Histoire de la littérature canadienne-française suivie de Portraits d'écrivains, Montréal, Ed. HMH, 1970, 332 p.

BUIES, Arthur, Réminiscences. Les jeunes barbares, Québec, Ed. L'Electeur, 1900, 110 p.

CHAMBERLAND, Paul, Un parti pris anthropologique, Montréal, Ed. Parti pris, 1983, 325 p.

CHANEL-MALENFANT, Paul, La Partie et le tout. Lecture de Fernand Ouellette et Roland Giguère, Québec, PUL, 1983, 399 p.

CHARBONNEAU, Jean, Des Influences françaises au Canada, t.1, Montréal, Ed. Beauchemin, 1916, 226 p.

CHARTIER, Emile, Au Canada français. La vie de l'esprit, 1760-1925, Montréal, Ed. Valiquette, 1941, 355 p.

COLIN, Marcel, Une approche de la poésie québécoise de notre temps, Saint-Jean, Ed. du Richelieu, 1971, 79 p.

CORRIVEAU, Hugues, Gilles Hénault: lecture de Sémaphore, Montréal, PUM, "Lignes québécoises", 1978, 162 p.

COSTISELLA, Joseph, L'Esprit révolutionnaire dans la littérature canadienne-française, Montréal, Ed. Beauchemin, 1968, 316 p.

DANTIN, Louis, [pseudonyme]. V. SEERS, Eugène.

DUGAS, Marcel, Feux de Bengale à Verlaine glorieux, Montréal, Marchand Frères Limitée, 1915, 43 p.

Versions. Louis le Cardonnell. Charles Péguay, Montréal, Maison Francq, 1917, 88 p.

Apologies, Montréal, Paradis-Vincent éditeurs, 1919, 110 p.

Verlaine, essais, Paris, Ed. Radot, 1928, 79 p.

Littérature canadienne. Aperçus, Paris, Firmin Didot éditeurs, 1929, 202 p.

Un romantique canadien. Louis Fréchette, 1839-1908, Paris, Ed. de la "Revue mondiale", 1934, 294 p.

Approches, Québec, Ed. du Chien d'or, 1942, 113 p.

- DUMONT, Fernand et Jean-Charles FALARDEAU [éd.], Littérature et société canadiennes-françaises, Québec, PUL, 1964, 272 p.
- FISSETTE, Jean, Le Texte automatiste. Essai de théorie/pratique de sémiotique textuelle, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977, 183 p.
- FOURNIER, Jules et Olivar Asselin, Anthologie des poètes canadiens, Montréal, Granger Frères, 1933, 299 p.
- FRASER, Ian Forbes, Bibliography of French canadian poetry, New-York, Columbia University, 1935, 105 p.
- GAUVIN, Lisé, Parti pris littéraire, Montréal, PUM, 1975, 220 p.
- GIGUERE, Richard, Exil, révolte et dissidence. Etude comparée des poésies québécoise et canadienne (1925-1955), Québec, PUL, "Vie des Lettres québécoises", 1985, 283 p.
- GRANDPRE, Pierre de [éd.], Histoire de la littérature française, Montréal, Ed. Beauchemin, t. I: (1534-1900), 1967, 368 p.; t. II: (1900-1945), 1968, 390 p.; t. III: (1945 à nos jours - La poésie), 1969, 407 p.; t. IV: (Roman, théâtre, histoire, journalisme, essai, critique de 1945 à nos jours), 1969, 428 p.
- Dix ans de vie littéraire au Canada français, Montréal, Ed. Beauchemin, 1966, 293 p.
- HAECK, Philippe, L'Action restreinte/De la littérature, Montréal, Ed. L'Aurore, 1975, 111 p.
- Naissances. De l'écriture québécoise, essais, Montréal, VLB éditeur, 1979, 410 p.
- La Table d'écriture, poétique et modernité, essais, Montréal, VLB éditeur, 1984, 392 p.
- HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, Dictionnaire pratique des auteurs québécois, Montréal, Ed. Fides, 1976, 723 p.
- HARE, John, Anthologie de la poésie québécoise du XIX^e siècle (1790-1890), Montréal, Ed. Hurtubise, HMH, 1979, 410 p.
- HARVEY, Jean-Charles, Pages de critique. Sur quelques aspects de la littérature française au Canada, Québec, Compagnie d'imprimerie Le Soleil, 1926, 189 p.

KUSHNER, Eva, Rina Lasnier, Montréal/Paris, Ed. Fides, "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui", 1964, 191 p.

Rina Lasnier, Paris, Seghers, "Poètes d'aujourd'hui", 1969, 192 p.

LABELLE, Edmond, La Quête de l'existence. Essai suivi de poèmes, Récitatifs, Montréal, Ed. Fides, [1944], 145 p.

LABERGE, Albert, Peintres et écrivains d'hier et d'aujourd'hui, Montréal, Ed. Privée, 1938, 247 p.

LAFRENIERE, Suzanne, Moïsette Olier, femme de lettres de la Mauricie, Hull, Ed. Asticou, 1980, 224 p.

LAROCQUE, Hubert, Concordance du vocabulaire de Paroles en liberté de Marcel Dugas, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981.

LEBEL, Maurice, D'Octave Crémazie à Alain Grandbois, Québec, Ed. L'Action, 1963, 285 p.

Histoire littéraire du Canada, Québec, PUL, 1970, 1001 p.

LEGARE, Yves, Dictionnaire des écrivains québécois contemporains. 1970-1982. Union des écrivains québécois, Montréal, Ed. Québec/Amérique, 1983, 399 p.

LEMIRE, Maurice (sous la direction de), Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, I, Des origines à nos 1900, Montréal, Fides, 1978, 927 p.; II, 1900 à 1939, Montréal, Fides, 1980, 1363 p.; III, 1940 à 1959, Montréal, Fides, 1982, 1252 p.; IV, 1960 à 1969, Montréal, Fides, 1984, 1123 p.

LORTIE, Jeanne d'Arc, La Poésie nationaliste au Canada français (1606-1867), Québec, PUL, "Vie des Lettres québécoises", 1975, 535 p.

MAILHOT, Laurent, La Littérature québécoise, Paris, PUF, "Que sais-je? no 1579", 1975, 128 p.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, La Poésie québécoise. Anthologie, Montréal, Ed. de l'Hexagone, 1986, 643 p.

MAJOR, Jean-Louis, Anne Hébert et le miracle de la parole, Montréal, PUM, "Lignes québécoises", 1976, 115 p.

Paul-Marie Lapointe: la nuit incendiée, Montréal, PUM, "Lignes québécoises", 1978, 136 p.

MAJOR, Robert, Parti pris: idéologies et littérature, Montréal, Hurtubise, HMH, Cahiers du Québec, 1979, 341 p.

MARCHAND, Jacques, Claude Gauvreau, poète et mythocrate, Montréal, VLB éditeur, 1979, 443 p.

MARCEL, Jean, Rina Lasnier, Montréal/Paris, Ed. Fides, "Classiques canadiens", 1964, 96 p.

MARCOTTE, Gilles, Une littérature qui se fait, Montréal, Ed. HMH, 1966, 293 p.

Présence de la critique, Montréal, Ed. HMH, 1966, 254p.

Le Temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français, Montréal, Ed. HMH, 1969, 251 p.

MAUGEY, Axel, Poésie et société au Québec, (1937-1970), Québec, PUL, "Vie des Lettres canadiennes", 1972, 290 p.

MENARD, Jean, La Vie littéraire au Canada français, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1971, 255 p.

MOISAN, Clément, L'Age de la littérature canadienne, Montréal, Ed. HMH, 1969, 193 p.

Poésie des frontières, étude comparée des poésies canadienne et québécoise, Montréal, Ed. HMH, 1979, 346 p.

MUIR, Michel, Poètes ou imposteurs?, Montréal, Louise Courteau éditrice, 1985, 176 p.

NANTEL, A. (abbé), Les Fleurs de la poésie canadienne, Montréal, Ed. Beauchemin, 1869, 134 p. (1896-1904-1927)

NEPVEU, Pierre, Les Mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, Québec, PUL, "Vie des Lettres québécoises 17", 1979, 293 p.

PAGE, Pierre, Anne Hébert, Montréal, Ed. Fides, "Ecrivains canadiens d'aujourd'hui", 1965, 180 p.

RANCOURT, Jacques, "Québec", dans Serge Brindeau [éd.], La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1973, p. 525-612.

"Dix poètes québécois", dans Serge Brindeau, La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1973, p. 577-584.

ROBERT, Guy [ed.], Littérature du Québec, t. I, Témoignages de 17 poètes, Montréal, Librairie Déom, 1964, 333 p.

ROBERT, GUY, Aspects de la littérature québécoise, Montréal, Ed. Beauchemin, 1970, 191 p.

Littérature du Québec. Poésie actuelle, Montréal, Librairie Déom, 1970, 405 p.

ROBILLARD, Yves, Québec Underground, 1962-1972, Montréal, Ed. Médiart, 1973, 3 vol.: t. I, 455 p.; t. II, 473 p.; t. III, 124 p..

ROY, Camille, Erables en fleurs. Pages de critique littéraire, Québec, L'Action sociale ltée, 1923, 234 p.

SAINT-JACQUES, Denis [éd.], Littérature et idéologies. La mutation de la société québécoise de 1940 à 1972, Québec, Université Laval, 1976, 339 p.

SEERS, Eugène, [pseud. Louis Dantin], Poètes de l'Amérique française. Etudes critiques, Montréal/New-York/Londres, Ed. du Mercure, 1928, 250 p.

Gloses critiques. Faits-oeuvres-théories, Montréal, Ed. Albert Lévesque et de l'Action canadienne-française, 1931, 222 p.

Poètes de l'Amérique française. Etudes critiques, Montréal, Ed. Albert Lévesque et de l'Action canadienne-française, "Les Jugements", 1934, 196 p.

Gloses critiques, [2^e série], Montréal, Ed. Albert Lévesque et de l'Action canadienne-française, "Les Jugements", 1935, 170 p.

Les Soirées de l'Ecole littéraire de Montréal. Proses et Vers, Montréal, L'Eclaireur Ltée, 1925, 342 p.

Les Soirées du Chateau de Ramezay, Montréal, Eusèbe Sénécal + Cie Imprimeurs-éditeurs, 1900, 402 p.

SULTE, Benjamin, "La poésie française au Canada", dans Louis-H. Taché, La Poésie française au Canada, Saint-Hyacinthe, Imprimerie du "Courrier de Saint-Hyacinthe", 1881, p. 5-37.

TACHE, Louis-H., La Poésie française au Canada, Saint-Hyacinthe, Imprimerie du "Courrier de Saint-Hyacinthe", 1881, 288 p.

VACHON, Georges-André, Esthétique pour Patricia, suivi d'un écrit de Patricia B., Montréal, PUM, 1980, 144 p.

VAN SCHENDEL, Michel et al., La Poésie et nous, Montréal, Ed. l'Hexagone, 1958, 95 p.

"Le rôle de l'idéologie dans la poésie canadienne-française", dans Naim Kattan, Les juifs et la communauté française, Montréal, Ed. du Jour, 1965, p. 115-131.

VIIATTE, Auguste, Histoire de l'Amérique française des origines à 1950, Québec et Paris, PUF, 1954, 545 p.

VIGNEAULT, Robert [éd.], Langue, littérature, culture au Canada français, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, "Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française 12", 1977, 117 p.

VINET, Bernard, Pseudonymes québécois, Québec, Ed. Garneau, 1974, 363 p.

WYCZYNSKI, Paul et al. [éd.], Mouvement littéraire de Québec (1860), Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, "Archives des Lettres canadiennes, t. I", 1961, 219 p.

L'Ecole littéraire de Montréal, Montréal, Fides, "Archives des Lettres canadiennes, t. II", 1963, 351 p.

La Poésie canadienne-française, Montréal/Ottawa, Fides, "Archives des Lettres canadiennes, t. IV", 1969, 701 p.

WYCZYNSKI, Paul, Poésie et symbole, Ottawa, Librairie Déon, 1965, 253 p.

B. Articles

ABNER, [pseudonyme]. V. DEGAGNE, Narcisse.

AMPRIMOZ, Alexandre, L., "Et le soleil a chaviré et autres recueils de poésies de Guy Robert", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 324-326.

ANNE, [pseudonyme], "En lisant Cantilènes...", Le Devoir, 19 août 1937, p. 5.

ARCAND, Pierre-André, "Des nus et des pierres", Livres et auteurs québécois, 1973, p. 106-107.

"Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe", Voix et images du pays, avril-juin 1974, p. 11-38.

ARISTOCRITOS, [pseudonyme], "Palinods", Les Carnets viatoriens, vol. IX, no 4, oct. 1944, p. 298-299.

AUDET, Noël, "Guy Lafond ou le recours à l'être", Voix et images, déc. 1978, p. 193-204.

BACLE, Claude, [pseudonyme]. V. GRIGNON, Claude-Henri.

BARBEAU, Victor, "Images et Proses de Rina Lasnier", L'Action nationale, vo. XVII, no 4, avril 1941, p. 337-342.

"Images et Proses", La Revue populaire, vol. XXXIV, no 8, août 1941, p. 51, 56.

"Leurs figures. Marcel Dugas", Liaison, février 1947, p. 99-100.

"Le Chant de la montée", Liaison, vol. II, no 13, mars 1948, p. 164-167.

BASILE, Jean, "Terre Québec de Paul Chamberland", Le Devoir, 15 février 1964, p. 11.

BASTIEN, André, "Veines d'Yves Mongeau", Livres et auteurs canadiens, 1964, p. 52.

BASTIEN, Hermas, "Le Vierge incendié", Liaison, vol. III, no 30, déc. 1949, p. 615.

BASTIEN, Jean-Luc, "Les Armes à faim, recueil de poésies de Claude Fournier", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 64.

BAYARD, Caroline et Jack DAVID, "Paul Chamberland-La poésie, le vécu: recherche et expérimentation" [Entrevue], Voix et images, vol. II, no 2, déc. 1976, p. 155-172.

"La Poésie II. Nicole Brossard. La théorie et la pratique. Le Centre blanc (Ed. de l'Hexagone), Lettres québécoises, no 13, février 1979, p. 19-22.

"Caroline Bayard et Jack David sont venus rencontrer Nicole Brossard", Lettres québécoises, no 4, novembre 1976, p. 34-37.

BEAULIEU, Maurice, "Petite introduction à la jeune poésie", Le Droit, 16 sept. 1950, p. 2. [Axe et parallaxes]

BEAULIEU, Michel, "Le quoi de quoi", Quoi, vol. I, no 1, jan.-fév. 1967, p. 6.

"Les Archipels signalés/Toundras", Point de mire, mars 1972, p. 41.

BEAUSOLEIL, Claude, "Le Gagne-espoir, recueil de poésies de Marianne Favreau (née Jacqueline Marsolais), dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 366-367.

"Poésie des écritures. Les retombées des années folles", Le Devoir, 21 novembre 1981, p. 9.

BEGIN, Emile, "Littérature canadienne. Axe et parallaxes par François Hertel", L'Enseignement secondaire au Canada, février 1942, p. 406-407.

BELANGER, Marcel, "Paul Chamberland: de l'anarchie à l'utopie", Estuaire, sept. 1979, p. 95-100.

BELLEFEUILLE, Normand de, "Poésie québécoise et intelligence de la forme", Le Devoir, 5 nov. 1983, p. X.

BERTHIAUME, André, "Les Cris de Paul Mercure (pseudonyme de Pierre Châtillon)", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 253-254.

BERTHIAUME, Pierre, "Trinôme, recueil de poésies de Jacques Brault, Claude Mathieu et Richard Pérusse", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 1016-1018.

BERTRAND, Claude, "Lecture de Yeux fixes", La Barre du jour, no 11-12-13, déc. 1967-mai 1968, p. 84-92.

"Introduction à l'histoire de la rupture", La Barre du jour, no 14, juin-juillet 1968, p. 63-70; no 6, oct.-déc 1968, p. 47-54.

BLAIS, Jacques, "Jean-Guy Pilon", Europe, vol. XLVII, no 478-479, fév.-mars 1969, p. 163-169.

BONENFANT, Joseph, "Lumière et violence dans la poésie de Jean-Guy Pilon", Etudes françaises, vol. VI, no 1, fév. 1970, p. 79-90.

"Dimensions iconiques de la poésie de Rina Lasnier", Liberté, nov.-déc. 1976, p. 85-101.

"Faire naître, recueil de poésies de Roland Giguère", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 362-364.

BONENFANT, Joseph et Richard GIGUERE, "Est-il chose plus belle qu'une orange?" [Rencontre avec Roland Giguère], Voix et images, sept. 1978, p. 3-37.

BOUCHARD, Christian, "Broussailles givrées, recueil de poésies de Guy Robert", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 144-145.

BOUCHARD, Jacques, "Paul Chamberland: inexplicablement restait la poésie", Etudes littéraires, vol. V, no 3, déc. 1972, p. 429-446.

BOULIZON, Guy, "La poésie à l'honneur", Lectures, vol. XIV, no 4, mai 1948, p. 210-215.

BOURASSA, André-G., "Sur Le Théâtre en plein air", La Barre du jour, jan.-août 1969, p. 315-328.

"La Poésie. Duguay ou l'Envers et l'endroit", Lettres québécoises, novembre 1976, p. 12-15.

"Le Vierge incendié, recueil de poésies de Paul-Marie Lapointe", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 1067-1068.

BROCHU, André, "Commentaires de "Roses et ronces", La Barre du jour, no 11-12-13, déc. 1967- mai 1968, p. 45-64.

"Absence de Rina Lasnier", Voix et images, déc. 1975, p. 173-181.

"L'Inavouable, recueil de poésies de Paul Chamberland", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 426-428.

BROSSARD, Nicole, "Une expérience insuffisante. Voyages prolongés", Le Quartier latin, 15 sept. 1966, p. 3.

BRUNET, Berthelot, "La forêt sans poésie", L'Ordre, vol. I, no 145, 30 août 1934, p. 1.

"Théâtre en plein air", La Nouvelle Relève, oct.-nov. 1946, p. 457.

BRUNET, Rodolphe, "La poésie", Le Monde illustré, vol. VII, no 313, 3 mai 1890, p. 3.

BURREL, Maureen, "La poésie de Jean-Guy Pilon et d'Yves Préfontaine", Liberté, jan.-fév. 1962, p. 54-63.

BUSSIÈRE, Louise, "Le Gagne-espoir", Le Droit, 1^{er} septembre 1962, p. 16.

CHAMBERLAND, Paul, "Dire ce que je suis", Parti pris, vol. II, no 5, janv. 1965, p. 33-42.

"Les poètes et le roman", Liberté, vol. VII, no 6, nov. - déc. 1965, p. 508-509.

"Faire le voyage. Entretien avec Claude Péloquin", Parti pris, vol. III, no 9, avril 1966, p. 38-40.

"Mise au point", Les Lettres nouvelles, Innuméro spécial sur les écrivains au Canada, Paris, déc.-janv. 1967, p. 117.

"Fondation du territoire", Parti pris, vol. IV, no 9-10 11-12, mai-août 1967, p. 11-42.

"Lampe d'obsidienne", La Barre du jour, no 11-12-13, déc. 1967-mai 1968, p. 21-43. [Roland Giguère]

CHAMBERLAND, Roger, "Les Archipels signalés, recueil de poésies de Jean-René Major", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 60-62.

"J'ai choisi la mort, recueil de poésies de Guy Latond", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 530-532.

"Les Sables du rêve, recueil de poésies de Thérèse Renaud", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 889-890.

"Chant I-II et Poésie I, recueils de Guy Gervais", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, p. 146-149.

"Genèses, recueil de poésies de Paul Chamberland", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 368-370.

"Jéricho et autres recueils de poésies et d'essais de Claude Péloquin", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 461-464.

"Variations sur la pierre, recueil de poésies de Michel Van Schendel", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 937-938.

CHAMPAGNE, Guy, "Poèmes et chansons", recueil de poésies d'Ollivier Mercier-Gouin", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 778-779.

CHANEL-MALENFANT, Paul, "Images et Proses", recueil de poésies de Rina Lasnier", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 506-507.

CHAPUT-ROLLAND, Solange, "Le Vierge incendié", Amérique française, vol. VII, no 3, 1948-1949, p. 85.

CHARBONNEAU, Jean, "Bibliographie", Le Monde illustré, vol. XVI, no 798, 19 août 1899, p. 243.

CHARPENTIER, Fulgence (Mme), "Marcel Dugas", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. XVIII, no 3, juil.-sept. 1948, p. 342-355.

CLOUTIER, Cécile, "La poésie contemporaine du Québec", Revue d'esthétique, vol. XXII, no 3, juil.-sept. 1969, p. 236-250.

"La Supplique de Ti Cul La Motte", recueil de poésies et d'essais de Pierre Léger", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 840-841.

CLOUTIER, Cécile et Ronald DESPRES, "III- La Poésie", Revue de l'Université d'Ottawa, avril-juin 1961, p. 317-326. [Simple poèmes et ballades]

CLOUTIER, François, "Le cas Hertel", Le Carabin, 1^{er} mars 1944, p. 7.

CLOUTIER, Normand, "Tendances et orientation de la nouvelle littérature. Sept jeunes auteurs témoignent", Culture vivante, no 5, 1967, p. 58-69.

CONSTANTINEAU, Gilles, "Poésie. Maurice Beaulieu, Guy Lafond, Sabine Sicaud", Le Devoir, 14 février 1959, p. 9.

"Poésie. Gilbert Choquette. Claude Fournier. Voix de 8 poètes", Le Devoir, 28 février 1959, p. 9.

COUSINEAU, Jacques, "Livres récents. François Hertel, Axe et parallaxes", Relations, oct. 1941, p. 280.

DALLARD, Sylvie, "Voyages prolongés", recueil de poésies de Daniel Saint-Aubin", dans Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 967-969.

DAVID, André, "Notes sur la poésie de François Hertel", Gants du ciel, déc. 1943, p. 91-93.

D'ANJOU, Joseph, "Au loin l'espoir", Relations, janv. 1960, p. 25.

DEGAGNE, Narcisse, [pseud. Abner], "Fantaisie littéraire. Le poète", L'Oiseau-mouche, Petit Séminaire de Chicoutimi, vol. I, no 3, 28 janvier 1893, p. 12-13.

DENIS, Fernand, "Tribune libre. Les Atmosphères par Jean-Aubert Loranger (A propos de M. Albert Lozeau)", Le Canada, vol. XVIII, no 223, 27 déc. 1920, p. 7.

DESGAGNE, Serge, "Au fil de l'eau, essais poétiques, de Sylvain (pseudonyme d'Auguste Panneton", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 84.

DESILETS, Alphonse, "Cantilènes de Jeanne L'Archeveque-Duguay", Le Terroir, fév. 1937, p. 15.

DESROCHERS, Alfred, "L'avenir de la poésie au Canada français", Les Idées, juil. 1936, p. 1-10, août 1936, p. 108-126.

"Strophes et catastrophes. Poèmes de François Hertel", L'Action nationale, août-sept. 1943, p. 69-75.

DES ROCHES, François, "Les Hanches mauves, recueil de poésies de Yves-Gabriel Brunet", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 389-390.

DIONNE, René, "Poètes d'hier et d'avant-hier. La poésie québécoise en 1972", Relations, no 381, avril 1973, p. 123-124.

DOSTIE, Gaétan, "Paul-Marie Lapointe: le sismographe du Québec", Présence francophone, automne 1973, p. 102-116.

DUBE, Rodolphe, [pseud. François Hertel], "Contre Fracostel", Amérique française, avril 1942, p. 47-48.

DUCLAUDE, Jean-Marcel, "Veines et Les naissances, recueil de poésies d'Yves Mongeau", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 939-941.

"Marcel Dugas et son temps", Etudes françaises, Montréal, PUM, vol. VII, no 3, août 1971, p. 239-324.

DUGAS, Marcel, "Univers de François Hertel", Le Droit, 30 janv. 1943, 6 fév. 1943, p. 5.

DUGUAY, Raoul, "OR ART (POESIE) TOTAL DU CRI AU CHANT AU", Quoi!, printemps-été 1967, p. 11-25.

DUHAMEL, Roger, "Palinods", L'Action nationale, vol. XXIV, no 3, nov. 1944, p. 224-232.

"Réflexions et images. Fin de partie ou les repentirs retardés", Le Droit, 17 juin 1967, p. 12. [Jean Bureau]

DUPUY, Réginald, "Etat de la poésie", Les Carnets viatoriens, vol. XIII, no 2, avril 1948, p. 122-135. [Palinods, Le Chant de la montée]

DUQUETTE, Jean-Pierre, "Entrevue: Fernand Leduc: de l'automatisme aux microchimies", Voix et images, vol. II, no 1, sept. 1976, p. 3-12.

DURANLEAU, Irène, "Le texte moderne et Nicole Brossard", Etudes littéraires, vol. XIV, no 1, avril 1981, p. 105-122.

"Ecrire au Québec: ruptures et continuité, 1900-1980", Montréal, Ecrits du Canada français, no 52, 1984, 167 p.

ETHIER-BLAIS, Jean, "Introduction à la poésie de François Hertel", L'Action nationale, mai 1947, p. 332-346.

"Pays sans parole et Boréal d'Yves Fréfontaine", Québec, vol. V, fév. 1968, p. 98-101.

"Borduas et Breton", Etudes françaises, nov. 1968, p. 369-382.

"Où sont mes racines...", Etudes françaises, vol. VII, no 3, août 1971, p. 249-273. [Marcel Dugas]

"Paul-Marie Lapointe. La vision personnelle des choses", Le Devoir, Samedi 11 mars 1972, p. 14.

FABI, Thérèse, "Paul Chamberland: le québécois hurlant", L'Action nationale, mars 1975, p. 597-609.

FERRON, Jacques, "Le micocoulier", Situations, vol. I, no 5, mai-juin 1959, p. 41-42. [Paul-Marie Lapointe]

"Paul-Marie Lapointe ou la dignité d'un destin solitaire", Le Devoir, 11 mars 1972, p. 13.

FISSETTE, Jean, "Objets de la nuit, recueil de poésies de Jean-Paul Martino", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 688-689.

"Ruts et Or le cycle du sang dure donc", recueils de poésies de Raoul Duguay", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 788-791.

FRACOSTEL, Henri, (anagramme de François Hertel), "En marge de quelques livres... François Hertel, Axe et Parallèles", Amérique française, février 1942, p. 43-44.

GAGNON, Ernest, "Images et Proses", Relations, vol. I, no 4, avril 1941, p. 111.

GAGNON, Madeleine, "Boréal d'Yves Préfontaine", Le Carabin, 29 novembre 1960, p. 8.

GALLAYS, François, "Suite logique. Le Centre blanc de Nicole brossard", Livres et auteurs québécois, 1970, p. 135-136.

GARNEAU, Saint-Denys, "Cantilènes", La Relève, janv.-fév. 1937, p. 89-93.

GAUDET-SMET, Françoise, "Livres canadiens", Le Devoir, 23 août 1934, p. 5.

GAULIN, André, "L'Afficheur hurle, recueil de poésies de Paul Chamberland", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 4-7.

"Poèmes posthumes, 1958-1964 de Jean Racine", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 699-700.

GAUVREAU, Claude, "Les affinités surréalistes de Roland Giguère", Etudes littéraires, vol. V, no 3, déc. 1972, p. 501-511.

GAY, Paul, "Les Cloisons en vertige", Le Droit, 26 janvier 1963, p. 12.

GIGUERE, Richard, "D'un équilibre impondérable à une violence élémentaire. Evolution thématique de la poésie québécoise 1935-1965: Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Roland Giguère et Paul Chamberland", Voix et images du pays VII, 1973, p. 51-90.

"Poésie et Eiséop. Une entrevue avec Raoul Duguay", Voix et images, vol. I, no 2, déc. 1975, p. 157-170.

"Dossier Roland Giguère", Voix et images, vol. IX, no 2, hiver 1984, p. 5-89.

GIRARD, Henri, "Ecrin", Le Canada, 31 juillet 1934, p. 2.

- GIRON, André, "Ceux que j'ai connus. L'Ecole littéraire", La Revue moderne, vol. XIII, no 3, janv. 1932, p. 6.
- GODIN, Gérald, "Recours au pays de Jean-Guy Pilon", Livres et auteurs canadiens, 1961, p. 35.
- GODIN, Jean-Cl  o, "Comptes rendus. Paul Chamberland, L'Inavouable", Etudes françaises, nov. 1968, p. 450-452.
- GOULET, Elie, "Les livres canadiens. Trinôme. P  russe, Brault, Mathieu", Culture, déc. 1957, p. 451.
- GRANDBOIS, Alain, "Profils littéraires", Les Cahiers de l'Académie canadienne-française, Montréal, Pierre des Marais, vol. VII, 1963, p. 153-165. [Marcel Dugas]
- GRANDPRE, Pierre de, "La Vie des lettres. Voix des poètes", Le Devoir, 7 juillet 1956, p. 5. [Claude Fournier]
- GRIGNON, Claude-Henri, [pseud. Valdombre], "Littérature canadienne. Encore des Cantilènes", En avant, 5 mars 1937, p. 3.
- "Au pays de Québec- Les Trente arpents d'un Canayen ou le triomphe du régionalisme", Les Pamphlets de Valdombre, Drummondville, La Parole Ltée de Drummondville, vol. III, no 3, fév. 1939, p. 93-106. [Marcel Dugas]
- [pseud. Claude B  cl  ], "Les Atmosphères, par Jean-Aubert Loranger", L'Avenir du Nord, vol. XXV, no 31, 5 a  t 1921, p. 2.
- GUERIN, Raymond, "Deux jeunes poètes de chez nous", La Presse, 4 a  t 1951, p. 48. [Serge Deyglun]
- HAECK, Philippe, "Le Vierge incendié de Paul-Marie Lapointe", La Barre du jour, janv.-a  t 1969, p. 285-297.
- "Naissance de la poésie moderne au Québec", Etudes françaises, vol. IX, no 2, mai 1973, p. 95-113.
- "Thérèse Renaud et Jean-Marc Fréchette: du surréalisme au mysticisme", Le Devoir, 17 janv. 1976, p. 4.
- "La poésie québécoise d'aujourd'hui", Magazine littéraire, Paris, no 134, mars 1978, p. 79.
- HAECK, Philippe et Claire Savaly, "Le rire de la reine. Notes sur Les Sables du rêve de Thérèse Renaud", Voix et images, vol. II, no 1, sept. 1976, p. 13-19.
- HAEFFELY, Claude, "La poésie bouge", La Barre du jour, no 14, juin-juil. 1968, p. 59-62.

HAMELIN, Jean, "Derniers poèmes de Robert Desnos, nouveau recueil de Ronald Després", Le Devoir, 16 fév. 1963, p. 11. [Les Cloisons en vertige]

HEBERT, François, "L'ombilic d'une nymphe", Liberte, janv.-fév. 1979, p. 124-127. [Nicole Brossard]

HENAU, Gilles, "Axe et parallaxes de François Hertel", La Nouvelle Relève, oct. 1941, p. 113-115.

"Palinods", Amérique française, vol. IV, oct. 1944, p. 72.

HERDOUX, Jean, "Les livres. Strophes et catastrophes", Le Devoir, 3 juil. 1943, p. 2.

HERTEL, François, [pseudonyme], V. DUBÉ, Rodolphe.

JEANNE, [pseudonyme], "Ecrin", Le Devoir, 9 juin 1934, p. 5.

KATTAN, Naïm, "Lettre de Montréal. Une nouvelle littérature?", Canadian literature, Spring 1965, p. 47-51.

KUSHNER, Eva, "Signaux pour les voyants, de Gilles Hénault", Livres et auteurs québécois, 1972, p. 136-140.

"Le Dit de l'enfant mort, recueil de poésies de Gabriel Charpentier", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 291-292.

"Théâtre en plein air, recueil de poésies de Gilles Hénault", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 985-990.

LABELLE, Jean-Paul, "Le Chant de la montée", Relations, vol. VIII, no 88, avril 1948, p. 126-127.

LAFLECHE, Guy, "Ecart, violence et révolte chez Paul-Marie Lapointe", Etudes françaises, nov. 1970, p. 395-417.

LAFRENIERE, Suzanne, "Strophes et catastrophes, recueil de poésies de François Hertel [pseudonyme de Rodolphe Dubé]", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 943-944.

LAMARCHE, Gustave, "Images et Proses par Rina Lasnier", Le Canada, 15 avril 1941, p. 2.

"Fusées de Phébus dans notre ciel. Axe et parallaxes. Images et Proses.", Les Carnets viatoriens, vol. VI, no 3, juillet 1941, p. 167-172.

- "Rina Lasnier, poète de l'essentiel", Liberté, nov.-déc. 1976, p. 127-132.
- LANDRY, Kenneth, "Toutes isles, chroniques de Pierre Perreault", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, 1984, p. 883-884.
- LANGÉVIN, André, "Nos écrivains. François Hertel", Notre temps, 20 sept. 1947, p. 1-2.
- LAROCHE, Maximilien, "Terre Québec, de Paul Chamberland", Livres et auteurs canadiens, 1964, p. 73-79.
- "Littératures du Québec et d'Haïti- V. Le pays dans la poésie", L'Action nationale, fév. 1966, p. 734-741.
- "La conscience américaine de la nouvelle poésie québécoise", Les Cahiers de Sainte-Marie, no 1, mai 1966, p. 71-78.
- "Lettre à Montréal, de Gérard Etienne", Livres et auteurs canadiens, 1966, p. 99-101.
- "Ruts, de Raoul Duguay", Livres et auteurs canadiens, 1966, p. 108-111.
- "Le Pays: un thème et une forme", Voix et images du pays, vol. I, avril 1967, p. 99-119.
- "Notes sur le style de trois poètes: Roland Giguère, Gatien Lapointe et Paul Chamberland", Les Cahiers de Sainte-Marie (Voix et images du pays, II), no 15, mai 1969, p. 91-106.
- "Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoise", Cahiers de l'ISSH, no 3, avril 1975, p. 1-40.
- "Terre Québec, recueil de poésies de Paul Chamberland", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 868-870.
- "Rina Lasnier", Liberté, vol. XVIII, nov.-déc. 1976, 215 p.
- LASNIER, Rina, "De quatre poètes", Les Carnets viatoriens, vol. IX, no 3, juil. 1944, p. 206-210.
- LAURENDEAU, Arthur, "Comme nous sommes heureux", L'Action nationale, vol. XVII, mars 1941, p. 242-244.
- "Vie de l'esprit. Axe et parallaxes de François Hertel", L'Action nationale, mai 1941, p. 425-427.
- "Offrande", Le Canada français, vol. XXX, no 10, juin 1943, p. 731.

- LAURION, Gaston et André Gaulin, "Réhabiliter l'homme dans l'amour de son mystère", recueil de poésies de Wilfrid Lemoine", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 860.
- LECLERC, Justa, [pseud. Marjolaine], "Ecrin", La Revue moderne, août 1934, p. 43.
- LEDUC, Paule, "Mystère et poésie dans l'oeuvre de Jean-Guy Pilon", Livres et auteurs québécois, 1969, p. 244-247.
- LEGARE, Raymond, "Le Chant de la montée", Culture, vol. IX, no 2, juin 1948, p. 207.
- LEGER, Fernand, "A propos de l'oeuvre poétique de François Hertel", La Nouvelle Relève, août 1943, p. 505-507.
- LEMOINE, Wilfrid, "Livres. Du fer et des oiseaux", Vie des arts, été 1957, p. 31. [Guy Gervais]
- "Livres, Trinôme", Vie des arts, été 1957, p. 31.
- "Livres. Les Archipels signalés", Vie des arts, été 1959, p. 35-36.
- LE NORMAND, "Cantilènes de Jeanne l'Archeveque-Duguay", Le Droit, 3 mars 1938, p. 3.
- LE PAILLEUR-LEDUC, Monique, "Pierre-feu, recueil de poésies d'Elaine Audet", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 678-679.
- LESAGE, Germain, "Une éruption surréaliste", La Revue de l'Université d'Ottawa, vol. XXXIV, no 3, juil.-sept. 1964, p. 332-338.
- L'HERAULT, Pierre et André Gaulin, "Le Banquet nocturne, recueil de poésies de Jean-Pierre Bonneville", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, 1982, p. 113-114.
- "Le ciel fermé, recueil de poésies de Claude Fournier", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 195-196.
- LOMBARD, Bertrand, "Le Chant de la montée", La Revue de l'Université Laval, vol. II, no 8, avril 1948, p. 698-700.
- LOZEAU, Albert, "Critique littéraire. Les Atmosphères, par Jean-Aubert Loranger", Le Devoir, vol. XI, no 290, 11 déc. 1920, p. 1-2.

LUSSIER, Gabriel M.; "Deux poètes de chez nous", Revue dominicaine, mai 1937, p. 247-251.

"L'esprit des livres. Axe et parallaxes", Revue dominicaine, oct. 1941, p. 166-168.

MABIT, Jacqueline, "Le Chant de la montée", Amérique française, vol. VII, no 2, 1948-1949, p. 66-67.

MAHEU, Pierre, "La poésie rebelle de Raoul Duguay", Parti pris, vol. V, no 6, mars 1968, p. 51-53.

MAILHOT, Laurent, "La poésie de Gilles Hénault", Voix et images du pays, avril-juin 1974, p. 149-161.

MAJOR, André, "Les livres de la semaine. La Poésie c.f. Les Cantouques et Voyages prolongés", Le Devoir, 14 janv. 1967, p. 15.

"Deux poètes", Le Devoir, 8 juillet 1967, p. 10. [reproduit dans] Livres et auteurs canadiens, 1967, p. 87. [Yves Mongeau]

MAJOR, Jean-Louis, "Ronald Després, un thème, des personnages", Incidences, mars 1963, p. 57-59.

"Paul Chamberland: révolution et poésie", Le Droit, 29 fév. 1964, p. 11.

"Paul Chamberland: L'Afficheur hurle, le cri du prolétaire", Le Droit, 27 fév. 1965, p. 7.

"Parti pris littéraire", Incidences, no 8, mai 1965, p. 46-58.

"Pays sans parole. Boréal de Yves Préfontaine", Livres et auteurs canadiens, 1967, p. 106-107.

"Livres en français. Poésie", University of Toronto Quaterly, July 1969, p. 478-486.

"Livres en français. Poésie", University of Toronto Quaterly, July 1970, p. 422-433.

"Profession: écrivain (fictif)", Relations, vol. XL, no 462, sept. 1980, p. 251-252.

MAJOR-LAPIERRE, Ruth, "Les Cloisons en vertige et Le Balcon des dieux inachevés, recueils de poésies de Ronald Després", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 181-182.

MALOUIN, Reine, "Il était une fois... des poètes. Cinquante ans de poésie, 1923-1973", Poésie, vol. VIII, 1973, p. 7-42.

MARCEL, Jean, "Chroniques. Les écrits et les livres. Deux poètes. Andrée Maillet et Yves Mongeau", L'Action nationale, mars 1965, p. 705-708.

MARCHAND, F.X., "La Poésie", Revue canadienne, vol. III, no 10, 1866, p. 593-601.

MARCOTTE, Gilles, "Le mois. Le mois littéraire. Qu'est-ce qu'un poète?", L'Action nationale, vol. XXXVII, no 1, janv. 1951, p. 54-56. [Serge Deyglun]

"Parlons poésie...", Le Devoir, 5 janvier 1951, p. 8. [Serge Deyglun]

"Viè des lettres. Poèmes de jeunesse", Le Devoir, 29 mai 1954, p. 9. [Gabriel Charpentier]

"Livres", Vie des arts, noel 1956, p. 39. [Claude Fournier]

"Chroniques. Deux conseils", Liberté, juil.-août 1959, p. 256-258. [Guy Lafond]

"Connaissez-vous Roland Giguère?", Cité libre, vol. XIII, no 45, mars 1962, p. 26-28.

"Les livres. Poésie: Paris, Montréal, Etats-Unis", La Presse (suppl.), 25 août 1962, p. 8. [Mariane Favreau]

"Les livres. Critique et poésie", La Presse, 22 déc. 1962, p. 8. [Paul Chamberland]

"Chroniques. La poésie", Etudes françaises, vol. VI, no 2, mai 1970, p. 227-241. [Guy Gervais]

"Chroniques. La poésie. Le poète et les mots", Etudes françaises, fév. 1973, p. 74-89.

"L'Hexagone et compagnie", Liberté, vol. XX, no 6, nov.-déc. 1978, p. 11-21.

MARJOLAINE, [pseudonyme], LECLERC, Justa.

MARTEL, Clément, "Du sable et des cendres et Le Temps d'entre deux pas, recueils de poésies de Denis Lebrun", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV 1960-1969, p. 282-283.

MARTEL, Réginald, "Littérature. Poètes d'ici", La Presse, 22 mars 1969, p. 21.

MARTEL, Thérèse, "Dans mon jardin", Culture, vol. XII, no 4, déc. 1951, p. 438.

MATAGAN, Alcide, [pseudonyme]. V. Ubald Faquin.

MELANCON, Joseph, "Une rhétorique de l'ombre", Liberté, nov.-déc. 1976, p. 102-113.

MELANCON, Robert, "L'injustifiable poésie", [Entrevue avec Paul-Marie Lapointe], Etudes françaises, vol. XVI, no 2, avril 1980, p. 81-102.

"Prières d'insérer ou Pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain?", Liberté, no 155, oct. 1984, p. 98-103.

MOISAN, Clément, "Le phénomène de la poésie dans le Québec contemporain (1945-1970)", Stanford French Review, vol. IV, no 1-2, Spring-Fall, 1980, p. 125-145.

MORA, Edith, "Trois poètes québécois entre la boxe et l'art de vivre (Pilon, Préfontaine, Hébert)", Les Nouvelles littéraires, 11 mai 1967, p. 9.

MORENCY, Pierre, "Une poésie de la démission. Du sable et des cendres de Denis Lebrun", Le Soleil, 30 juil. 1966, p. 6.

MORIN, Paul, Poètes de l'Amérique française. Etudes critiques par Louis Dantin, II, Le Canada, vol. XXVI, no 270, 20 fév. 1929, p. 4.

NEPVEU, Pierre, "Le projet mallarméen de Nicole Brossard", Le Devoir, 4 août 1984, p. 18.

NOEL, Louis-Michel, "Lettre à Montréal, recueil de poésies de Gérard Etienne", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 509-510.

PAGEAU, René, "Coup d'oeil sur la poésie québécoise", Les Cahiers de Cap Rouge, vol. VII, no 1, 1979, p. 64-71.

PAQUETTE, Jean-Marcel, "Ecriture et Histoire: essai d'interprétation du corpus littéraire québécois", Etudes françaises, vol. X, no 4, nov. 1974, p. 343-457.

PAQUIN, Ubald, [pseud. Alcide Matagan], "Les livres canadiens. Les Atmosphères de Jean Loranger", Le Nationaliste, vo. XVII, no 45, 19 déc. 1920, p. 3.

PARADIS, Andrée, "Livres", Vie des arts, sept.-oct. 1956, p. 28. [Claude Haeflery]

PARADIS, Suzanne, "Réalités de la vie poétique au Canada français", Lettres et écritures, vol. II, no 4, avril 1965, p. 27-32.

"La poésie au Québec en 1968", Livres et auteurs canadiens, 1968, p. 105-115.

"Les lettres québécoises en 1968. La poésie", Etudes littéraires, vol. II, no 2, août 1969, p. 214-220.

"Gustave Lamarche: Oeuvres poétiques", Livres et auteurs québécois, 1972, p. 145-147.

"Cantilènes, recueil de poésies de Jeanne L'Archeveque-Duguay", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, 1930-1939, Montréal, Fides, 1980, p. 180-181.

"Ecrin, recueil de poésies de Jeanne L'Archeveque-Duguay", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, II, 1900-1939, Montréal, Fides, 1980, p. 395-396.

"Boréal, recueil de poésies d'Yves Préfontaine", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 136-138.

"Le Chant de la montée, recueil de poésies de Rina Lasnier", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, 1982, p. 179-182.

"Yeux fixes, recueil de poésies de Roland Giguère", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 1087.

PELOSSE, Cécile, "La recherche du pays chez Paul-Marie Lapointe et Gérard Godin. Concerto pour Arbres", Voix et images, sept. 1975, p. 80-88.

PERRON, Marc-André, "Le Chant de la montée", L'Action nationale, vol. XXXI, no 2, fév. 1948, p. 157-160.

Petit manuel de littérature québécoise, Etudes françaises, 13/3-4, oct. 1977, p. 191-343.

PILON, Jean-Guy, "Ruts, poèmes de Raoul Duguay", Liberté, vol. VIII, no 4, juil.-août 1966, p. 103-104.

"La poésie selon Duguay", Le Devoir, 20 janvier 1968, p. 13.

"Un nouveau livre de Paul Chamberland. L'Inavouable", Le Devoir, 24 février 1968, p. 11.

"Un faible recueil et sa destinée", Le Devoir, 6 avril 1968, p. 16. [Devant toi de Jean Bureau]

"Raoul Duguay", Europe, fév.-mars 1969, p. 179-183.

"Vers une nouvelle sensibilité. Quand la poésie veut se suicider", Le Devoir, 8 mars 1969, p. 15. [Nicole Brosard]

"Poésie/Luc Racine, Alexis Lefrançois et Michel Lemaire", Le Devoir, 13 déc. 1969, p. 15.

"Lire Guy Gervais", Le Devoir, 28 fév. 1970, p. 15.

"Le poète dans la société contemporaine", Etudes littéraires, vol. I, no 3, déc. 1968, p. 329-425.

FOLLIQUIN, Jean-Marc, "Un Lautréamont parmi nous", Le Droit, 7 nov. 1956, p. 8. [Claude Fournier]

FONTBRIAND, Jean-Noël, "Le Sommeil et la neige, recueil de poésies de Claude Haeffely", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 926-928.

FONTBRIAND, Jean-Noël et Roger CHAMBERLAND, "Au loin l'espoir, recueil de poésies et de proses diverses de Gilbert Choquette", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 84-85.

"Le Défaut des ruines est d'avoir des habitants, recueil de poésies de Roland Giguère, dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 267-271.

"L'eau, la montagne et le loup, essais poétiques de Guy Arseneault", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 300-301.

"Comme eau retenue et autres recueils de poésies de Jean-Guy Pilon", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 191-192.

PREFONTAINE, Yves, "Poésie pas morte. Le Christophe Colomb d'un nouveau verbe", Maintenant, no 42, juin 1965, p. 211-213. [Paul-Marie Lapointe]

RACICOT, Paul-Emile, "Dans mon jardin", Relations, vol. XII, no 140, août 1952, p. 223.

RANCOURT, Guy, "Textes interdits, recueil de poésies de Serge Legagneur", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 880-881.

RAYMOND, Marcel, "Rina Lasnier", La Revue populaire, vol. XXXIX, no 10, oct. 1946, p. 13, 73.

RENAUD, André, "Comme eau retenue", Le Droit, 1^{er}, 8 et 15 mars 1969, p. 7.

"Poésie I de Guy Gervais", Livres et auteurs québécois, 1969, p. 93.

RENAUD, Thérèse, "La poésie est mon Athanor. Entretien avec Guy Lafond", Voix et images, vol. IV, no 2, déc. 1978, p. 179-186.

RIVARD, Adjutor, [pseud. Denis Ruthban], "Causerie littéraire. Un décadent canadien", La Croix de Montréal, vol. I, no 4, 9 juin 1893, p. 14-15. [E.-Z. Massicotte]

RIVARD, Yvon, "La poésie de Guy Lafond", Liberté, vol. XIX, no 4-5, juil.-oct. 1977, p. 343-351.

ROBERT, Guy, "Littérature comparée 1959", Revue dominicaine, mars 1960, p. 82-88.

"Cinq poèmes féminins", Livres et auteurs canadiens, 1962, p. 44-46. [Marianne Favreau]

"Poésie. Fonction du poète: vivre et dire", Maintenant, juin 1963, p. 212. [Jean-Guy Pilon]

"Chant I-II, de Guy Gervais", Livres et auteurs canadiens, 1966, p. 78.

"Les Dormeurs, de Luc Racine", Livres et auteurs canadiens, 1966, p. 81.

"Or le cycle du sang dure donc, de Raoul Duguay", Livres et auteurs canadiens, 1967, p. 102.

"Comme eau retenue, de Jean-Guy Pilon", Livres et auteurs québécois, 1969, p. 87-88.

"Opus I, de Luc Racine", Livres et auteurs québécois, 1969, p. 110.

"La poésie québécoise de 1950-1970", Culture vivante, Québec, nov. 1970, no 19, p. 6-13.

"La poésie sauvage au Québec", Revue d'esthétique, no 3-4, 1975, p. 132-163.

ROBIDOUX, Réjean, "L'autonomie d'une petite littérature", Mosaïc, April 1968, p. 97-109.

ROBITAILLE, Aline, "Etraves, recueil de poésies de Gilles Vigneault", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, 1940-1959, Montréal, Fides, 1982, p. 353-354.

ROY, Paul-Émile, "Chamberland (Paul) Genèses", Lectures, mars 1963, p. 179.

ROYER, Jean, "Trois livres de poèmes", L'Action, 28 février 1970, p. 16. [Poésie I, de Guy Gervais]

"La nouvelle écriture. La fin de l'illisibilité?", Le Devoir, 19 mars 1983, p. 17, 20.

"La vie littéraire", Le Devoir, 22 déc. 1984, p. 18.

RUTHBAN, Denis, [pseudonyme]. V. RIVARD, Adjutor.

SAINT-MARTIN, Fernande, "Aspects d'une poésie sociale", La Presse, 26 octobre 1957, p. 78.

"Trois différents niveaux de poésie", La Presse, 10 janv. 1959, p. 40.

"La poésie. Comment dépasser le surréalisme?", La Presse, 18 avril 1959, p. 56. [Jean-Paul Martinol]

"Des mots sur notre silence", La Presse, 13 juin 1959, p. 55. [Jean-René Major]

SAINT-PIERRE, Albert, "L'esprit des livres. Pages trifluviennes", Revue dominicaine, déc. 1934, p. 392-393.

SAINT-YVES, Jacques, "Prose poétique ou poésie prosaïque", L'Action nationale, 54/4, 1964, p. 377-384. [Terre Québec]

SAINTE-BERTHE (Soeur), [Jeanne d'Arc Lortie], "Poèmes épars de Charles Lévesque", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, I, Des origines à 1900, Montréal, Fides, 1980, p. 591.

SAUCIER, Michèle, "Mordre en sa chair et L'Echo bouge beau, recueils de poésies de Nicole Brossard", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 600-602.

ST-REAL, A. de, "Quelques réflexions sur l'art et la poésie", L'Opinion publique, vol. V, no 30, 23 juillet 1974, p. 375.

SYLVESTRE, Florent, "Le Chant de la montée", L'Enseignement secondaire au Canada, vol. XXX, no 1, oct. 1950, p. 74.

SYLVESTRE, Guy, "Axe et parallaxes", Le Droit, 8 mars 1941, p. 2.

"Offrande", Gants du ciel, no 1, sept. 1943, p. 117.

"Le Chant de la montée", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. XXI, no 4, oct.-déc. 1951, p. 433-435.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1958, p. 542-559.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1960, p. 529-539.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1961, p. 473-483.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1963, p. 491-501.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1964, p. 495-505.

"L'Afficheur hurle, de Paul Chamberland", Le Devoir, 20 fév. 1965, p. 13.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1965, p. 465-475.

"Livres en français. La poésie", University of Toronto Quaterly, July 1968, p. 578-588.

"Introduction à l'histoire de la littérature canadienne", Revue de l'Université d'Ottawa, vol. XXIII, no 1-2, 1984, p. 84-109, p. 187-215.

THEBERGE, Jean-Yves, "L'Afficheur hurle. Une poésie d'un poids immense", Le Canada français, 4 février 1965, p. 24.

"Nicole Brossard et Denis Vanier", Le Canada français, 2 avril 1969, p. 36.

THERIAULT, Danièle, "Nouveautés. Poésie. Le Centre blanc (1965-1975)", Québec français, no 34, mai 1979, p. 9.

"Soleil noir, recueil de poésies d'Elaine Audet", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec, III, Montréal, Fides, 1982, p. 923.

TOUGAS, Gérard, "Une poésie non figurative", Canadian literature, no 6, autumn-1960, p. 71-73. [Jean-Paul Marti-
nol]

VACHON, André F., "Six poètes à la recherche d'eux-mêmes", Livres et auteurs canadiens, 1963, p. 55-57. [Les Cloi-
sons en vertige, de Ronald Després]

VACHON, Georges-André, "Chroniques des lettres. Paul Cham-
berland: poésie et révolution", Relations, avril 1964,
p. 116-117.

"Fragments d'un journal pour servir d'introduction à la
lecture de Paul-Marie Lapointe", Livres et auteurs ca-
nadiens, 1968, p. 235-240.

VALDOMBRE, [pseudonyme]. V. GRIGNON, Claude-Henri.

VAN SCHENDEL, Michel, "Cette poésie qu'on lit si peu", Li-
berté, vol. II, no 12, nov.-déc. 1960, p. 380-385.

"Chroniques. La littérature canadienne. La Poésie cher-
che à bercer l'âme alors qu'elle devrait pétrir les
choses", Liberté, vol. III, no 1, janv.-fév. 1961, p.
445-451.

"Poésie québécoise 1960-1965: l'approvisionnement du
vertige ou la rencontre des nouvelles traditions", Li-
vres et auteurs canadiens, 1965, p. 13-22.

VIGNEAULT, Robert, "Toundras, de Jean-René Major", Livres et
auteurs québécois, 1972, p. 169-170.

VOLDENG, Evelyne, "Vernissage, recueil de poésies de Sabine
Poulin", dans Dictionnaire des oeuvres littéraires du
Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides, 1984, p. 945.

WYCZYNSKI, Paul, "Vers le roman-poème", Incidences, no 8,
mai 1965, p. 31-38.

"Jean-Aubert Loranger. Cet inconnu", Livres et auteurs
québécois 1970, Montréal, 1971, p. 124.

X. "Recueil littéraire", La Revue canadienne, vol. LXXVII,
no 5, 1891, p. 299-301.

YERGEAU, Robert, "Les Dormeurs et Opus I, recueils de poé-
sies de Luc Racine", dans Dictionnaire des oeuvres lit-
téraires du Québec, IV, 1960-1969, Montréal, Fides,
1984, p. 271-272.

C. Thèses

BROUILLETTE, Léonce, "Marcel Dugas: sa vie, son oeuvre".
Thèse de doctorat ès Lettres présentée à l'Université
Laval, 1974, 250 f.

GUILMETTE, Bernadette, "Jean-Aubert Loranger. Oeuvre poétique. Edition établie, annotée et présentée". Thèse de
doctorat présentée à l'Université d'Ottawa, 1980, 1568
f.

RENAUD, André, "Les poèmes en prose de Silvio". Thèse de
maîtrise présentée à l'Université d'Ottawa, vol. I,
1960, 127 p.

D. Périodiques consultés (XIX^e siècle)

L'Album littéraire, recueil de littérature morale, Ste-Hya-
cinthe, vol. I, no 1, 12 janvier 1883, au vol. I, no 8,
2 mars 1883.

L'Album littéraire de la Revue canadienne, janvier 1848.

L'Aurore des Canadas, 3 janvier 1845 au 23 mars 1849.

L'Echo des campagnes, 7 novembre 1846 au 6 décembre 1855.

L'Echo des jeunes, Ste-Cunégonde de Montréal, 1894, (1891-
1894), 200 p.; vol. II, no 15, février 1895 au no 21,
octobre-novembre 1895.

Le Foyer canadien, Québec, vol. I- vol. IV, 1863-1866.

Le Glaneur, recueil littéraire des jeunes, 10 juin 1892 au
25 septembre 1892.

Le Glaneur de Lévis, novembre 1892 à mars 1892.

Le Littérateur canadien, 28 juin 1860 au 6 juillet 1861.

La Minerve, 9 juin 1852 au 17 mai 1859.

Le Monde illustré, 10 mai 1884 au 12 avril 1902.

Le Moniteur canadien, 1^{er} septembre 1849 au 20 septembre
1855.

La Patrie, 26 septembre 1854 au 30 décembre 1856.

Le Recueil littéraire de Montréal. Le petit recueil littéraire, 10 avril 1891 à mars 1892.

La Revue canadienne, 14 décembre 1844 au 3 octobre 1848.

Le Samedi, 22 juin 1889 au 6 juin 1891; 13 juin 1891 au 3 juin 1893; 1^{er} décembre 1900 au 1^{er} juin 1901.

Les Soirées canadiennes, Québec, vol. I au vol. V, 1865.

Table des matières

INTRODUCTION	3
Chapitre 1: Naissance du poème en prose dans les revues et les journaux du XIX ^e siècle.....	25—
I. Un précurseur: Charles Lévesque (1845-1848).....	28
II. Une nouvelle sensibilité poétique? (1885-1889)..	35
III. Premières manifestations du poème en prose dans <u>Le Monde illustré</u> et les petites revues (1890-1894)	38
IV. Trois poètes prosateurs	42
A. Pierre Bédard	42
B. Mathias Fillion	48
C. Edouard-Zotique Massicotte	54
V. <u>Le Monde illustré</u> : la prose poétique et les auteurs étrangers (1895-1902).....	65
VI. Le plus important poète en prose du XIX ^e siècle: Silvio	71
Chapitre 2: 1900-1933	
Le poème en prose: une conception de la poésie?....	85
I. Gaston de Montigny	87
II. Louis-Joseph Doucet	93
III. Jean-Aubert Loranger	101
IV. Hélène Charbonneau	114
V. Jeanne Grisé	126
VI. Marcel Dugas	131

Chapitre 3: 1934-1947

Le poème en prose éclipsé par le verset lyrique ... 160

I. Poésie édifiante et poésie épique: Jeanne
L'Archeveque-Duguay. Moïsette Olier..... 162Ecrin (1934) 163Chabnigane (1934) 166Cantilènes (1936) 170Offrande (1942) 174II. Poésie religieuse: Maurice Désilets, François
Hertel, Rina Lasnier. Gustave Lamarche .. 179Mosaïque et Vol de flammes (1939) 179Images et Proses (1941) 182Axe et Parallaxes (1941) 192Strophes et Catastrophes (1943) 200Palinods. Poèmes à la Vierge (1944) 205Madones canadiennes (1944) 209Le Chant de la montée (1947) 210

Chapitre 4: 1948-1959

L'âge d'or du poème en prose: entre la prose
et la poésie 227

I. Ruptures et tradition (1946-1948) 229

A. Ruptures: Thérèse Renaud. Gilles Hénault.
Paul-Marie Lapointe 229Les Sables du rêve (1946) 230Théâtre en plein air (1946) 243Le Vierge incendié (1948) 251

B. Persistance de la tradition: Jean-Pierre
Bonneville 281

Le Banquet nocturne (1948) 281

II. Le poème en prose à la recherche d'une forme
et d'un ton: entre la prose et le verset,
la réflexion et la prière (1949-1955)..... 287

Faire naître (1949) 287

Yeux fixes (1951) 290

Né, en trompette (1950) 295

Marie, mon amour (1954) 297

Laves et neiges (1954). Obscure navigation
du temps (1955) 298

Le Dit de l'enfant mort (1954) 300

Proses, suites lyriques (1955) 303

Réhabiliter l'homme dans l'amour de son
mystère (1955) 305

Les Armes à faim (1955) 306

III. La poésie de la prose (1956-1959) 310

A. 1956: Claude Fournier. Claude Haefely..... 310

Le Ciel fermé (1956) 310

Le Sommeil et la neige (1956) 314

B. 1957: Année de la prose 321

Le Défaut des ruines est d'avoir des
habitants (1957) 323

Boréal (1957) 334

Le Froid et le fer (1957) 346

L'Homme et le jour (1957) 353

Poèmes et chansons (1957). Trinôme (1957).
Les Cris (1957) 358

C. 1958: Elaine Audet. Gilbert Choquette.	
Jean-René Major. Guy Lafond	363
<u>Soleil noir</u> (1958)	363
<u>Au loin l'espoir</u> (1958)	366
<u>Les Archipels signalés</u> (1958)	368
<u>J'ai choisi la mort</u> (1958)	371
D. 1959: Jean-Paul Martino. Gilles Hénault	376
<u>Objets de la nuit</u> (1959)	378
<u>Voyage au pays de mémoire</u> (1959)	384

Chapitre 5: Période 1960-1969

Le poème en prose dans l'éclatement des genres: vers le règne du texte	405

I. Du verset au poème en prose: une parole à naître, un pays à nommer (1960-1965)	408

A. Deux phares: Anne Hébert et Rina Lasnier	408

<u>Mystère de la parole</u> (1960)	408

"La Malemer" (1960)	411

B. Naissance de la parole: Jean-Guy Pilon	413

<u>La Mouette et le large</u> (1960)	413

<u>Recours au pays</u> (1961)	414

<u>Pour saluer une ville</u> (1963)	418

C. Une contestation des genres: Paul Chamberland	422

<u>Genèses</u> (1962)	422

<u>Le Pays</u> (1963)	431

<u>Terre Québec</u> (1964)	435

<u>L'Afficheur hurle</u> (1965)	441

<u>L'Inavouable</u> (1967)	448

<u>Eclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie</u> (1966-1969)	451
D. Chroniques du pays: Pierre Ferreault	453
<u>Toutes isles</u> (1963)	453
E. Chants lyriques et poésie amoureuse: Guy Gervais	459
<u>Chant I-II</u> (1965)	459
F. Le poème en prose au carrefour des genres et des formes	464
II. Le poème en prose et les tendances de la poésie nouvelle (1966-1969)	490
A. Claude Féloquin et <u>Le Manifeste subsiste</u> (1965)	491
B. Le poème en prose et les recherches scripto- musicales de Luc Racine et de Raoul Duguay ..	500
<u>Les Dormeurs</u> (1966)	500
<u>Opus I</u> (1969)	505
<u>Or du cycle du sang dure donc</u> (1967)	508
C. Persistance de la tradition lyrique du poème en prose	511
D. Le poème en prose au coeur de la modernité poétique: Nicole Brossard	528
<u>L'Echo bouge beau</u> (1968)	530
<u>Le Centre blanc</u> (1969)	539
CONCLUSION	550
BIBLIOGRAPHIE	567