



uOttawa

L'Université canadienne  
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES  
ET POSTDOCTORALES



FACULTY OF GRADUATE AND  
POSTDOCTORAL STUDIES

Émilie Codaire

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (lettres françaises)

GRADE / DEGREE

Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Le Lyrisme dans la poésie de Pierre Morency

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Robert Yergeau

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Michel Lemaire

Marcel Olscamp

Gary W. Slater

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES /  
DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

# **LE LYRISME DANS LA POÉSIE DE PIERRE MORENCY**

Par Émilie Codaire

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 de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises)

© Émilie Codaire, Ottawa, Canada 2006.



Library and  
Archives Canada

Bibliothèque et  
Archives Canada

Published Heritage  
Branch

Direction du  
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file* *Votre référence*  
*ISBN: 0-494-14892-6*  
*Our file* *Notre référence*  
*ISBN: 0-494-14892-6*

**NOTICE:**

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**AVIS:**

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

---

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

  
**Canada**

# LE LYRISME DANS LA POÉSIE DE PIERRE MORENCY

par **Émilie Codaire**

## Résumé

Notre thèse consiste à étudier les caractéristiques du lyrisme contemporain dans les cinq premiers recueils de poèmes de Pierre Morency : *Poèmes de la froide merveille de vivre* (1967), *Poèmes de la vie déliée* (1968), *Au nord constamment de l'amour* (1970), *Lieu de naissance* (1973) et *Torrentiel* (1978). Ces œuvres forment un bloc d'environ dix ans d'écriture poétique et se définissent par un lyrisme plus marqué, par comparaison avec la production poétique de Pierre Morency après 1978.

Dans un premier temps, nous définirons la spécificité du lyrisme contemporain en France et au Québec. Ensuite, nous analyserons les manifestations du lyrisme dans les cinq recueils du poète. Cette étude nous permettra de saisir l'originalité de la voix lyrique de Pierre Morency, ainsi que son évolution d'un recueil à l'autre.

Notre thèse apportera ainsi un éclairage nouveau sur une œuvre – à tout le moins, sur une partie de celle-ci, la plus significative, selon nous – peu étudiée.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens à remercier Robert Yergeau de m'avoir fait découvrir la poésie de Pierre Morency. Je le remercie également pour sa disponibilité, ses conseils et sa rigueur dans la lecture de ma thèse.

## INTRODUCTION

Le critique François Dumont définit six périodes importantes dans l'évolution de la poésie au Québec<sup>1</sup>. Sont d'abord venus les poètes des origines, suivis des poètes régionalistes et exotiques. En troisième lieu, les poètes de la solitude ont dominé la scène poétique québécoise dans les années 1930-1940. La quatrième période qui s'amorce autour de 1948 se caractérise par un désir de « vivre mieux<sup>2</sup> ». Elle est marquée par la poésie surréaliste et par la fondation des éditions de l'Hexagone auxquelles sont associés les poètes dits du pays. Au cours de la période suivante qui couvre les années 1960 et 1970, les poètes, regroupés surtout autour des revues *Les Herbes rouges* et *La Barre du jour*, remettent en question la poésie. C'est l'époque du formalisme, du mouvement contre-culturel et du féminisme. Enfin, à partir des années 1980, la poésie québécoise est marquée par la pluralité des tendances.

Cela étant, comme l'observe François Dumont, « plusieurs œuvres importantes ne s'insèrent que partiellement dans ces mouvements et tendances<sup>3</sup> ». C'est le cas de Pierre Morency, un poète, dramaturge et prosateur, né dans la région de Québec en 1942, dont les recueils de poèmes se démarquent par rapport à ces mouvements. Cet auteur a publié depuis 1967 une dizaine de recueils de poésie, des pièces de théâtre pour enfants et pour adultes, des pièces radiophoniques, des récits sur la nature, en plus de participer à de nombreux ouvrages collectifs. Ses œuvres ont reçu plusieurs récompenses littéraires telles que le Prix Alain-Grandbois (1986) pour *Effets personnels*<sup>4</sup>, le Prix Québec-Paris (1989) et le Grand Prix de

---

<sup>1</sup> François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », n° 21, 1999, 127 p.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59. L'expression « vivre mieux » est tirée du titre d'un poème de Roland Giguère, daté de 1949 (Roland Giguère, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Montréal, l'Hexagone, 1965, p. 11).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>4</sup> Pierre Morency, *Effets personnels*, Sillery, Le Tourne-Pierre, 1986.

poésie de la Fondation des Forges (1988) pour *Quand nous serons*<sup>5</sup>, ainsi que le Prix Ludger-Duvernay (1991) et le Prix Athanase-David (2000) pour l'ensemble de son œuvre. Pierre Morency s'est aussi impliqué dans le milieu culturel québécois, notamment en participant à la fondation de revues (*Inédits* et *Estuaire*) et en animant des émissions à la radio<sup>6</sup>.

Notre thèse consistera à étudier les caractéristiques du lyrisme contemporain dans les cinq premiers recueils de poèmes de Pierre Morency : *Poèmes de la froide merveille de vivre* (1967), *Poèmes de la vie déliée* (1968), *Au nord constamment de l'amour* (1970), *Lieu de naissance* (1973) et *Torrentiel* (1978). Ces œuvres forment un bloc d'environ dix ans d'écriture poétique, suivis d'un long silence de près de dix autres années avant la publication d'*Effets personnels* en 1986. Ces recueils, à la parenté formelle et thématique accusée, se définissent également par un lyrisme plus marqué, par comparaison avec la production poétique de Pierre Morency après 1978, ce que le poète lui-même note :

[J]'ai quand même, dans mes premiers recueils, exploré plusieurs voies d'un lyrisme accordé à ce que j'avais à exprimer [...]. À partir d'*Effets personnels* (1986), le travail sur le poème en prose m'a conduit vers une expression plus dépouillée et peut-être plus attentive à la réalité extérieure.<sup>7</sup>

En nous appuyant sur des études récentes sur le sujet, notamment les ouvrages du poète et critique Jean-Michel Maulpoix, nous tenterons de définir dans le premier chapitre la spécificité du lyrisme contemporain en France. Nous verrons ensuite comment le lyrisme s'est manifesté au Québec dans les années 1960, 1970 et 1980. Enfin, nous proposerons un

<sup>5</sup> *Id.*, *Quand nous serons : poèmes 1967-1978*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », n° 23, 1988.

<sup>6</sup> Les renseignements biographiques sur Pierre Morency sont tirés du site Internet des Éditions du Boréal, « Pierre Morency : bio-bibliographie », *Éditions du Boréal* [en ligne], <http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-bio.php?file=397> (page consultée le 17 octobre 2005) et de l'article de Katia Stockman, « Pierre Morency », *L'Île : Le centre de documentation virtuel sur la littérature québécoise* [en ligne], <http://www.litterature.org/detailauteur.asp?numero=343> (page consultée le 17 octobre 2005).

<sup>7</sup> Pierre Morency, « Tout se tient », avant-propos inédit de *Poèmes (1966-1986)*, Montréal, Boréal, 2004, p. 18. Dans cette préface, Pierre Morency reprend l'essentiel des propos sur le lyrisme qu'il a tenus lors d'une entrevue pour la revue marseillaise *Autre Sud* (Jean Royer, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », *Autre Sud*, n° 23, décembre 2003, p. 45-59).

survol de la réception critique de l'œuvre poétique de Pierre Morency, en mettant l'accent sur les commentaires à propos de son lyrisme.

Ces notions théoriques et mises en contexte mèneront à l'analyse des cinq recueils du poète à l'aune du lyrisme contemporain. Après avoir précisé le choix de notre corpus et situé les œuvres, nous analyserons les recueils selon deux grands axes : la forme et les thèmes. Ainsi, nous étudierons d'abord les effets lyriques que produisent la mise en pages et les mises en relief, les figures de style, les temps verbaux, le vocabulaire, les effets exclamatifs et performatifs. L'étude thématique qui suivra se fera à partir de cinq thèmes clés des recueils de Pierre Morency : la naissance, l'amour, la mort, la critique sociale et la parole.

Le thème de la naissance est au centre des cinq recueils du poète, qui racontent sa venue au monde. La première naissance chez Morency est accompagnée d'une re-naissance qui conduit à une acceptation de la vie. Quant à l'amour, qui a inspiré à l'auteur ses plus beaux poèmes, il possède plusieurs facettes : autant il est fusion, célébration et refuge, autant il est cruel et tragique. Il se mêle même parfois à la mort, cette « grand'blanche<sup>8</sup> » qui frappe sans prévenir et qui met en relief l'absurdité de la vie.

Par ailleurs, nous avons étudié deux aspects que nous jugeons intimement liés chez Morency : la critique sociale et la parole. Le poète dénonce le conformisme et le règne de la raison, tout en exprimant sa foi en un avenir meilleur. Cette transformation de la société peut s'accomplir notamment grâce à la poésie, car, même si la prise de parole est parfois difficile, le poète croit que « l'homme / est un rameneur de lumière<sup>9</sup> ».

---

<sup>8</sup> *Id.*, *Poèmes de la froide merveille de vivre*, Québec, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1967, p. 74-75. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PFMV, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>9</sup> *Id.*, *Au nord constamment de l'amour* suivi de *Poèmes de la froide merveille de vivre* (seconde édition), Sillery, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1970, p. 24. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle ANCA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

En somme, nous croyons que l'étude formelle et thématique des premiers recueils de Pierre Morency à l'aune du lyrisme contemporain permettra de mieux saisir ses sources d'inspiration ainsi que l'originalité de son œuvre.

## CHAPITRE I : POÉTIQUE DU LYRISME CONTEMPORAIN

### Du lyrisme romantique au lyrisme contemporain

La première attestation du terme « lyrisme » remonte à 1834, au moment où le romantisme français était en plein essor. Il signifiait à cette époque le « style élevé et hardi de l'auteur inspiré (ode, poésie sacrée)<sup>10</sup> ». En étudiant les divers emplois de ce mot jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le poète et critique français Jean-Michel Maulpoix a observé que le lyrisme est souvent partagé entre une acception positive et un sens péjoratif. Ainsi, il indique soit ce qui « monte jusqu'au sublime », soit ce qui « se fourvoie dans le pathos et l'emphase<sup>11</sup> ». Par exemple, le Littré donnait, dans sa première édition (1863-1877), cette acception : « *En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des formes qui le caractérisent.* » (Cité par DL, p. 29.) Le lyrisme a d'ailleurs longtemps été associé aux emportements, aux débordements et aux épanchements des poètes romantiques. Toujours en vogue même aujourd'hui, cette signification négative a été récupérée par les tenants de certains mouvements littéraires, tels que le formalisme et le réalisme, qui dénonçaient le lyrisme.

Le lyrisme est en fait une notion « qui demeure foncièrement confuse, depuis toujours partagée entre des valeurs contradictoires » (DL, p. 8). Dans son volumineux ouvrage consacré à la question, Jean-Michel Maulpoix insiste abondamment sur la difficulté de cerner cette notion « vague » (DL, p. 13 et 21) et « vouée à demeurer en suspens » (DL, p. 18), qui

<sup>10</sup> « Lyrisme », *Le Petit Robert de la langue française* (version 2.1) [CD-ROM], Paris, Dictionnaires Le Robert/VUEF, 2001.

<sup>11</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, p. 31. Cet essai est une réédition améliorée du livre de Jean-Michel Maulpoix, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989. Désormais, les références à *Du lyrisme* seront indiquées par le sigle DL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« ne saurait être parfaitement définie » (*ibid.*). D'ailleurs, au moment où le néologisme a été inventé, il ne désignait « ni une école, ni un groupement, ni même une attitude systématisée » (DL, p. 22). « Zone brumeuse [...] de la théorie littéraire » (DL, p. 21), le lyrisme est un concept « dont il appartient en définitive à chacun de se faire sa propre idée » (DL, p. 9), conclut Jean-Michel Maulpoix.

Le critique croit justement que c'est l'ambiguïté entourant le lyrisme qui rend la notion digne d'intérêt. Il affirme que le lyrisme moderne est à l'opposé des effusions et épanchements narcissiques et sentimentaux du romantisme. Ainsi, sur certains plans, il se démarque du lyrisme romantique :

Le lyrisme n'est pas réductible [...] à la simple expression du moi [...]. Plutôt que sur la subjectivité, il attire l'attention sur l'altérité. [...] Épreuve de l'altérité, altération du sujet, soif de l'être altéré : tel serait le lyrisme, en définitive plus remarquable par la manière dont il s'écarte du « moi » et le décentre que par la façon dont il « l'exprime ».<sup>12</sup>

Dans un même ordre d'idées, Jean-Michel Maulpoix souligne les diverses formes qu'a prises « l'objet lyrique » tout au long de l'histoire de la poésie. Ainsi, de nos jours,

le centre même de l'expression lyrique tend à se déplacer ou s'effacer : le cœur humain ne fait plus office de « centre élocutoire » et le lyrisme n'est plus « diction d'un émoi central » : il se voit contraint à l'errance dans cet [*sic*] espèce de terrain vague qu'est devenu le monde plein d'objets. (DL, p. 252. Comprend entre guillemets des citations de Roland Barthes.)

La critique littéraire nomme « nouveau lyrisme » le retour marqué à une poésie plus personnelle, qui s'est produit au début des années 1980 en France. Sont appelés « nouveaux lyriques » des poètes nés majoritairement dans les années 1950, mais également d'autres écrivains plus jeunes qui ont suivi leurs traces.

Remettant en question la dénomination « nouveau lyrisme », Jean-Michel Maulpoix préfère parler d'« une permanence et une reviviscence du lyrisme » (PCA, p. 119), plutôt que

---

<sup>12</sup> *Id.*, *La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 116-117. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PCA, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

d'un véritable « retour au lyrisme », formule qui implique une rupture. En effet, il note que le lyrisme n'a jamais complètement disparu du paysage littéraire français, puisque plusieurs poètes depuis le romantisme en ont poursuivi la tradition. Cette renaissance du lyrisme est plutôt marquée par « la persistance d'un certain type de rapport à la poésie, pour lequel la scène de l'écriture semble moins importante que l'expérience humaine qui la précède ou la prolonge » (PCA, p. 119). Aussi le lyrisme actuel se définit-il par rapport au mouvement qui l'a précédé, soit le formalisme qui met l'accent sur l'objet-texte plutôt que sur le sujet. À ce propos, ont eu lieu dans le champ littéraire français une série de débats opposant les défenseurs de « "l'écriture textuelle" » et de la littérarité du texte aux nouveaux lyriques (PCA, p. 120).

Dans son article « Lyrisme et réalité » publié en 1998, Michel Collot réfléchit lui aussi sur le nouvel essor du lyrisme dans les années 1980 en France. Il note que le lyrisme contemporain est né en réaction contre la philosophie de « clôture du texte » qui a marqué la littérature des décennies 1960 et 1970. À cette époque, « le souci du réel a eu tendance à s'effacer, et le poème à parler de lui-même avant d'exprimer un sujet ou de désigner un objet<sup>13</sup> ». Avec le lyrisme, on est au contraire « proche de la réalité et de la langue d'aujourd'hui » en raison de la prise de conscience « de la crise du sujet et de ses illusions de souveraineté<sup>14</sup> ». Ce « retour au réel » s'incarne notamment dans une préoccupation pour le quotidien, une recherche de simplicité et l'expression de l'altérité. En fait, les lyriques de notre époque refusent un lyrisme romantique axé sur le subjectivisme, l'idéalisme et le sentimentalisme :

Le lyrisme moderne n'exprime pas un état d'âme intérieur, mais une « explosion de l'être dilaté par l'émotion vers l'extérieur ». Il résulte du « choc d'une sensibilité solide au contact

---

<sup>13</sup> Michel Collot, « Lyrisme et réalité », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid.*

de la réalité ». Il correspond à une redéfinition du sujet et du réel par la pensée moderne, qu'illustre par exemple la phénoménologie : la conscience n'est pas une pure intériorité, et ne se saisit qu'à travers sa relation au monde; et celui-ci ne se donne jamais en soi, mais toujours pour un sujet qui le perçoit.<sup>15</sup>

À l'instar de Michel Collot, le poète Jean-Claude Pinson s'est aussi intéressé à la renaissance de ce lyrisme qu'il nomme « néo-lyrisme ». Dans son essai sur la poésie française contemporaine, il rappelle le procès qu'on a livré au lyrisme dans les dernières années et il fournit d'emblée « *quelques raisons d'admettre le lyrisme*<sup>16</sup> ». Ce faisant, il déconstruit les principaux clichés associés à la notion. Il affirme notamment que le lyrisme peut être non subjectif et impersonnel, qu'il possède une littéralité propre et qu'il aspire à une justesse de la voix plutôt qu'à la sincérité du cœur.

Par la suite, le critique creuse davantage la question du lyrisme dans son rapport avec la notion de subjectivité. Il trace un portrait de l'évolution du lyrisme en commençant par Baudelaire avec qui s'instaure la « dépersonnalisation » de la poésie. Il expose par la suite les théories d'Adorno tirées de son « Discours sur la poésie lyrique et la société<sup>17</sup> » (1958), selon lesquelles la poésie lyrique doit être étudiée dans le rapport de résistance de l'individu à une société dominée par la raison qui altère les êtres en choses. Le texte lyrique peut ainsi, par le truchement d'une voix, servir à la « restauration de la communication mutilée dans la société aliénée<sup>18</sup> ».

Jean-Claude Pinson conclut que la subjectivité effusive romantique n'est plus d'actualité. La renaissance du lyrisme dans les dernières années est plutôt pour le critique un retour de la poésie personnelle, soit une poésie fondée sur la rhétorique du moi.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 39. (Comprend entre guillemets des citations de Pierre Reverdy.)

<sup>16</sup> Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ vallon, coll. « Recueil », 1995, p. 213. En italique dans le texte.

<sup>17</sup> Theodor Adorno, « Discours sur la poésie lyrique et la société », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1984, p. 45-63.

<sup>18</sup> Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 227.

### Spécificité du lyrisme contemporain

Dans le chapitre « Comédies de la soif : Du lyrisme contemporain... » (PCA, p. 115-130) tiré de son essai *La poésie comme l'amour* publié en 1998, Jean-Michel Maulpoix dégage les caractéristiques principales du lyrisme tel qu'il se manifeste aujourd'hui.

D'abord, le lyrisme exprime le mouvement. Il « rétablit le *transport* métaphorique et valorise une poétique du déplacement. À la stase rhétorique, il oppose la fluence poétique. Au cadrage d'objets isolés, il substitue un nouveau sentiment de l'affluence du monde sensible. » (PCA, p. 121. C'est l'auteur qui souligne.) Les images et thèmes du déplacement, par exemple le train ou le fleuve, abondent dans les poèmes lyriques contemporains. Par ailleurs, le lyrisme actuel se fait critique; il est « un espace de quête, d'interpellation et de questionnement » (PCA, p. 123). En ce sens, il rend compte d'une précarité, car le sujet lyrique n'a pas d'identité stable; déchiré et impuissant, il se contredit, se cherche, erre. Comme il sait que tout est éphémère et incertain, « il fait de la *transitivité* sa condition et son devoir » en devenant lui-même « lieu de passage » (PCA, p. 126, c'est l'auteur qui souligne). Maulpoix constate d'ailleurs que le texte lyrique privilégie les lieux de transition entre l'intérieur et l'extérieur, l'ici et l'ailleurs, le privé et le public, par exemple la fenêtre, la lisière, le rivage, la presqu'île, le port, le balcon, le miroir et le pont<sup>19</sup>. Ainsi, pour le sujet qui « cherche son chant, sa voix » (PCA, p. 128), le poème est un espace d'apprentissage. Dans sa quête de lui-même, il s'attache à « accueillir l'anonyme en soi » et à « [découvrir] en autrui [...] sa propre incompréhensibilité » (PCA, p. 126). Le lyrisme d'aujourd'hui est donc l'expression d'une altérité à travers laquelle le « je » construit et vérifie son identité.

---

<sup>19</sup> À ce sujet, voir DL, p. 346-352 et PCA, p. 20.

L'enchevêtrement est une autre propriété de l'écriture lyrique. En effet, cette dernière « procède [...] par expansion, adjonction, corrélation, complication, tissage », afin de traduire « l'enchevêtrement du moi et du réel, de l'imaginaire et de la pensée » (PCA, p. 122). L'enchevêtrement se manifeste notamment par une poétique « de l'incarnation [...] à la rencontre des limites et des contradictions de la condition humaine » (PCA, p. 123). En fait, le sujet lyrique moderne a perdu ses illusions; il n'est plus tourné vers le ciel dans un mouvement d'élévation, mais bien vers le bas, vers la mort. Le lyrisme est alors « consentement à la finitude » (PCA, p. 130). Enfin, le lyrisme contemporain est ancré dans le quotidien, dans le réel, dans un « présent historique, prosaïque et politique » (PCA, p. 124).

Dans son essai *Du lyrisme* paru en 2000, Jean-Michel Maulpoix souligne que le lyrisme fait souvent appel aux images qui produisent une « sensation d'intériorité » (DL, p. 271) et « un effet de présence par le recours à une absence » (DL, p. 272, c'est l'auteur qui souligne). Étroitement liée à l'altérité, l'image lyrique « serait la traduction du divorce, de l'écart ou du débat entre "je" et "moi", entre ce que je veux et ce que je suis » (DL, p. 275).

Par ailleurs, pour Maulpoix, « le lyrisme naît de la rencontre de l'amour et de la mort » (DL, p. 301). En ce qui concerne le sentiment amoureux, il est lui-même lyrisme en ce qu'il « correspond à un désir d'élévation, d'harmonie et d'éternité » (DL, p. 312). Le sujet amoureux recherche une parole authentique, intime, spontanée et émue, et essaie de se faire comprendre de manière indirecte par l'évocation et la suggestion. En somme, l'amour ne constitue pas un thème lyrique, mais il est, par rapport au lyrisme, sa « racine, voire sa germination et sa floraison » (DL, p. 313). L'amour pose la question du désir « que rien ne saurait combler et qui rapporte l'homme à l'infini » (DL, p. 316), tout en le conduisant à la douleur.

À l'opposé de l'amour se trouve la mort. Selon Maulpoix, « la poésie lyrique est par excellence le lieu où l'individu *articule* le plus directement le sentiment de sa finitude » (DL, p. 317, c'est l'auteur qui souligne). Le lyrisme exprime l'angoisse qu'éprouve l'homme conscient de sa précarité. Aussi la parole lyrique est-elle un « temps suspendu » et cherche-t-elle à « se délivrer du fugace et du transitoire, voire à immobiliser dans le langage le cours du monde » (DL, p. 332). Dans cette optique, les lieux lyriques possèdent souvent une valeur d'intimité; ils invitent au recueillement, au refuge, à l'apaisement. Les sites champêtres, la maison, la chambre ou l'auberge sont autant d'« espace[s] réservé[s] d'une paisible utopie où le temps et le lieu s'abolissent » (DL, p. 367).

À la suite de Jean-Michel Maulpoix, d'autres critiques se sont intéressés au lyrisme. Par exemple, Martine Broda a publié, en 1997, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*. Selon elle, le sujet lyrique amoureux s'adresse à « une personne non-personne<sup>20</sup> » qu'il ne pourra jamais atteindre. Dans cette perspective, la composante essentielle du lyrisme devient le désir « par lequel le sujet accède à son manque à être fondamental<sup>21</sup> ». En fait, le lyrisme place le sujet devant le « Terrible qui est le réel de notre condition, mortelle, et de notre désir, fragile comme notre être ici-bas et condamné à n'être jamais vraiment satisfait, puisqu'il surgit d'une perte irréparable<sup>22</sup> ». En somme, la poésie lyrique est épiphanie et « célébration de la présence qui est présence à la finitude<sup>23</sup> ». Les observations de Martine Broda recourent donc celles de Jean-Michel Maulpoix en ce qui

---

<sup>20</sup> Martine Broda, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1997, p. 34.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

concerne le « consentement à la finitude », le « dégrisement » du sujet lyrique ainsi que sa précarité.

Professeur de littérature à l'Université de Lausanne, Antonio Rodriguez s'est aussi penché sur la question du lyrisme dans un ouvrage paru en 2003. Conscient du caractère vague de la notion, le critique met en relief certaines composantes typiques du lyrisme dans le but de rendre la notion opératoire. Sa démarche prend appui sur diverses approches méthodologiques dont la linguistique, la pragmatique, la stylistique, la phénoménologie et l'herméneutique, auxquelles sont associés des théoriciens comme Paul Ricoeur, Wolfgang Iser, Maurice Merleau-Ponty et Michel Collot. Rodriguez fonde son étude sur le concept de « pacte discursif » qu'il définit comme un contrat implicite servant à structurer et à configurer le discours, à en assurer la cohésion et le sens, et à déterminer les stratégies visant à produire des effets sur le lecteur. Le pacte lyrique a comme particularité de poser la question de l'affectivité, puisqu'il « *articule une mise en forme affective du pâtre humain*<sup>24</sup> » et vise à « faire sentir et ressentir des rapports affectifs au monde » (PL, p. 94).

Comme éléments centraux de ce type de discours, Antonio Rodriguez met l'accent sur les « tonalités affectives » qui représentent des manières d'être au monde et de le saisir. Le critique détermine deux types de tonalités affectives qui s'opposent : les tonalités de l'union et les tonalités de l'étrangeté. Les premières traduisent un « rapport confiant au monde » (PL, p. 109), comme la sérénité et l'euphorie, tandis que les secondes renvoient à une inquiétude existentielle qui se manifeste par la dysphorie ou l'angoisse.

---

<sup>24</sup> Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, p. 92. En italique dans le texte. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PL, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

## Sujet et identités lyriques

Le groupe de recherche « Problématique et analyse des modernités littéraires » de l'Université Michel-de-Montaigne – Bordeaux III a tenu, en mai 1995, un colloque international sur « Le sujet lyrique en question ». Les communications de la trentaine de poètes et critiques ayant participé à l'événement ont été publiées, en 1996, dans deux ouvrages collectifs : *Le sujet lyrique en question* et *Figures du sujet lyrique*<sup>25</sup>. Ces deux livres portent sur l'une des problématiques majeures qui sous-tend le lyrisme, soit « le rapport du sujet à son acte poétique<sup>26</sup> ».

Dans son article « Sujet lyrique et ironie » paru dans *Le sujet lyrique en question*, Philippe Hamon divise la notion de « sujet lyrique » en trois composantes : « texte lyrique », soit un « texte à effet de sujet »; « aire actantielle lyrique », c'est-à-dire un sujet en interaction sémantique avec un objet, un destinataire, un adjuvant et un opposant; et « thème lyrique » qui comprend les éléments constitutifs du genre<sup>27</sup>.

Le critique dégage trois caractéristiques du texte lyrique comme « texte à effet de sujet » : la double nostalgie d'une perte, une hésitation posturale et une hésitation entre deux modèles imaginaires.

D'abord, le texte lyrique exprime la nostalgie de deux pertes reliées à l'oralité du langage : la nostalgie de l'exclamation et celle du performatif. En effet, l'exclamation « fonde un site de parole, à la fois lieu, centre, présence et identité<sup>28</sup> » que l'écrit rend bien

---

<sup>25</sup> Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

<sup>26</sup> Dominique Rabaté *et al.*, « Présentation », *Modernités n° 8 : Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 7.

<sup>27</sup> Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », *Modernités n° 8 : Le sujet lyrique en question*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 21.

mal. Dans un même ordre d'idées, le performatif représente l'« énonciation idéale où *dire*, *faire* et *être* sont indissociables<sup>29</sup> ». Pour compenser cette perte, le texte lyrique prendra un ton mélancolique et tendra à produire des effets exclamatoires et performatifs.

Ensuite, le texte lyrique se caractérise par une hésitation posturale qui s'incarne dans un mouvement d'oscillation entre les forces centripètes et les forces centrifuges. Le texte hésite donc entre intimisme, inspiration et recueillement, d'une part, et expiration, effusion et dispersion, d'autre part. Ce mouvement prend corps dans des thématiques figuratives, telles que le berceau, la balançoire, les oppositions entre intérieur et extérieur, et dans des formes textuelles qui évoquent par exemple la tension ou la pulsion. Ainsi, les forces centripètes sont traduites par la métaphore filée, les descriptions, les dérivations énumératives des lexiques, les anagrammes, l'alternance des pronoms, la parataxe, l'ubiquité, le polylogue, le démembrement, alors que l'autre pôle d'attraction se caractérise par la logique, la causalité, le mythe, le récit, le nom propre, le monologue, le corps. En somme, le sujet lyrique « n'est ni une essence centralisée ni une diffraction généralisée<sup>30</sup> ».

Enfin, le texte lyrique se définit par une hésitation « entre deux modèles ou schèmes imaginaires<sup>31</sup> ». Le premier schème assimile le sujet lyrique à une « chambre d'écho » et « d'enregistrement de "voix" diverses ». Relevant d'une esthétique de la présentation ou de la présence, le sujet lyrique devient « lieu de réverbération transitionnel [...] d'un monde polyphonique<sup>32</sup> ». C'est pourquoi le texte lyrique met l'accent sur la répétition de signifiants. Le second schème fonde le sujet lyrique comme « boîte à images ». Le poète est un « voyant », un « voyeur », un « regardeur » et un « producteur d'images » et de tableaux.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

Dans ce modèle fondé sur une esthétique de la représentation, on recherche l'identité et la simultanéité par des procédés tels que les calligrammes, les diagrammes, les parallélismes, les jeux de miroirs et les enchâssements.

Jean-Michel Maulpoix s'est aussi penché sur la question du sujet lyrique. Dans son article « La quatrième personne du singulier », paru dans *Figures du sujet lyrique* (1996) et repris dans *La poésie comme l'amour* (1998), le critique trace un portrait du sujet lyrique moderne. D'entrée de jeu, il affirme, contre toute attente, que « le sujet lyrique n'existe pas » (PCA, p. 27), puisqu'« il occupe l'invisible et mobile entre-deux du “je” et du “moi” : il s'installe dans l'intervalle entre l'individu et le contenu de sa vie affective, entre ce que la créature veut et ce dont elle est faite » (PCA, p. 32). En fait, « le sujet lyrique *moderne* se présente comme une créature chimérique et complexe aux traits aléatoires » (PCA, p. 27, c'est l'auteur qui souligne), une accumulation de plusieurs identités. Au sujet lyrique se rattachent donc la transitivité, le passage, la « recherche de son propre centre », l'« indéfinie mobilité » (PCA, p. 40), le nomadisme, l'exil de soi, l'altération, la relation, l'oscillation, la potentialité, le désir, etc.

Dans *Du lyrisme*, Maulpoix reprend cette définition du sujet lyrique « multiple » et « aléatoire » :

Le sujet lyrique [...] se diffracte et se révèle aventureusement, au sein d'un réseau de figures qui transforment et multiplient ses traits. Il se cherche, se perd puis se retrouve, dans un constant jeu de miroirs et d'illusions. [...] Déchiré par l'angoisse, submergé par l'émotion, toujours en procès avec le monde, il tâtonne à l'intérieur de lui-même, [...] contraint de rechercher au-dehors la stabilité qui lui fait défaut. (DL, p. 375)

De son côté, Antonio Rodriguez étudie les différentes identités qui interagissent dans les textes lyriques. Il note que parfois le sujet lyrique se diffracte et que son affectivité

déborde sur tous les éléments du texte. C'est ce qui se produit avec la personnification, un procédé lyrique traditionnel. La prosopopée et l'allégorie ont alors pour rôle de « dynamiser la mise en forme, en ôtant une dimension purement personnelle au pâtir. Elles permettent un élargissement de l'expérience [...] » (PL, p. 151) Le thème du paysage qui devient le miroir des états d'âme du sujet lyrique est un autre exemple de diffraction affective.

À propos des situations de communication en jeu dans le texte lyrique, Antonio Rodriguez affirme que la majorité des textes lyriques modernes ne sont pas inscrits dans une situation de communication précise et déterminée. Ainsi, « le texte donne l'impression d'une énonciation extrêmement proche dans l'espace et le temps » (PL, p. 163) et permet au lecteur de s'identifier aisément au sujet.

Sur le plan des formes verbales, le pacte lyrique a une préférence pour le « “temps de présence” » (PL, p. 169) qui dévoile « le maintenant de la présence à soi et au monde » (*ibid.*). Dans cette perspective, les temps verbaux les plus employés sont l'imparfait et le présent de l'indicatif, qui expriment un « jaillissement de présence dans le devenir » (PL, p. 173). À l'opposé, le passé simple et le passé composé sont souvent tenus à l'écart. Les phrases nominales sont aussi privilégiées dans le pacte lyrique. En effet, il semble que « l'ellipse du groupe verbal se rapproche d'un rapport au monde [...] propre à la dimension affective de l'existence » (PL, p. 174). Les phrases nominales ont l'avantage de ne pas déterminer le cadre temporel du texte, ce qui produit un « rapport d'immédiateté et de participation [...] intemporel et permanent » (PL, p. 175). Elles créent « une impression d'essentialité », « de vérité générale » et de « présence dans la durée actuelle » (*ibid.*). Aux phrases nominales sont associées les infinitives et les participiales qui ont un effet semblable. Ces phrases « marquent des tensions de durée sans pour autant diviser le temps en époques » (PL, p. 176), comme le fait l'indicatif.

Il faut noter toutefois que les formes verbales employées varient selon les tonalités affectives et les structurations engagées dans le texte, car les rapports au temps diffèrent. Ainsi, l'épique oppose un passé idéal à un présent malheureux, alors que dans la « prophétie apocalyptique » (PL, p. 179), le futur rend compte du présent.

L'emploi des démonstratifs, des adverbes spatio-temporels et des présentatifs est une autre caractéristique du pacte lyrique. En effet, ces déictiques « se prêtent particulièrement à une stratégie lyrique qui cherche à créer des effets de présence selon une perspective pathique, car ils désignent un référent absent sans pour autant le représenter d'après une [*sic*] système de coordonnées » (PL, p. 182).

\*\*\*\*

Tout bien considéré, certains traits typiques du lyrisme sont observés par plus d'un critique. Par exemple, tous s'entendent pour dire que le lyrisme contemporain s'oppose au lyrisme romantique sur certains aspects et mène beaucoup plus loin la question du sujet. En effet, loin d'être axé uniquement sur le moi, le sujet est tourné vers le monde, le réel, les objets et surtout vers l'Autre.

À l'origine du lyrisme se trouve un manque, un conflit avec le monde et la conscience d'une mort prochaine et certaine. Comme le sujet sait qu'il est un être de passage et que son identité est instable, le texte lyrique multiplie les figures de transitivité et de mouvement, notamment l'image du fleuve que plusieurs critiques relèvent. Pour combler le manque originel et pour oublier sa précarité, le sujet lyrique tend à se faire plus « présent » au moyen de procédés empruntés à la langue orale et au chant. La conscience de sa finitude amène également le sujet lyrique à réfléchir sur des questions existentielles, comme la nature, le désir, l'amour et la mort, et à célébrer la vie, les émotions et le quotidien.

## Le lyrisme contemporain au Québec

Puisque aucun ouvrage n'a été consacré au sujet, le lyrisme en poésie québécoise est plus difficile à cerner. Les critiques littéraires semblent d'ailleurs hésitants à employer le terme « lyrisme » pour qualifier certains recueils à tendance lyrique. Le lyrisme est pourtant bel et bien vivant dans l'histoire de la poésie québécoise, qu'il soit connu sous d'autres appellations ou qu'il ne soit qu'une composante d'un mouvement plus important.

Par exemple, François Dumont note, à partir des années 1970, une tendance marquée pour l'« intimisme » qu'il « [combine] avec ce qu'on a appelé le “retour du lyrisme<sup>33</sup>” ». Il classe parmi les poètes intimistes Jacques Brault, Yves Préfontaine, Michel Beaulieu, Jean Charlebois, Jean Chapdelaine Gagnon, François Charron, Paul Bélanger, Marie Uguay et Hélène Dorion. L'intimisme prend des formes multiples dans la poésie québécoise. S'il se caractérise parfois par le désenchantement, l'introspection, l'absence et le silence, chez d'autres il est célébration de l'amour et du quotidien, quête de l'autre et « récit de soi ».

De leur côté, Pierre Nepveu et Laurent Mailhot appellent « nouvel imaginaire<sup>34</sup> » la période poétique s'étendant de 1975 à 1985. Ils notent que vers le milieu des années 1970 le formalisme s'étiole et laisse place à un nouvel esprit qui valorise l'individu : « Depuis 1975, la poésie s'est tournée vers la vie privée, les mouvements les plus secrets de la subjectivité, ses fantasmes, ses pulsions, ses plus infimes soubresauts<sup>35</sup>. » Ce nouvel état d'esprit se manifeste par « une poésie de l'intérieur et du métaphysique », par l'expression de

---

<sup>33</sup> François Dumont, *op. cit.*, p. 95.

<sup>34</sup> Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, « Introduction », *La poésie québécoise : des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1996 [1981], p. 32-35.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 33.

« l'intimité au féminin » et des émotions, ou par la thématique du désir et de la vie quotidienne<sup>36</sup>.

Clément Moisan, quant à lui, emploie la formule « poétique du *je*<sup>37</sup> » pour désigner le retour au lyrisme dans les années 1980. Selon lui, « cette poétique met toujours en cause un être imaginaire qui se dit, se cherche, et pour cela tend à se dépersonnaliser et à dépersonnaliser les autres, afin d'arriver à dévoiler une vérité cachée, enfouie dans le secret de la conscience ou de l'inconscient<sup>38</sup> ». Dans cette perspective, le « je » est un sujet instable, fragmenté, multiple, qui est à la recherche d'une identité. Pour ce faire, il explore des thèmes universels comme l'amour, la souffrance, l'angoisse, l'oubli, la perte et la mort, qui le poussent à réfléchir aux questions existentielles et aux limites de l'être humain. Il s'agit donc « d'une poétique des voix qui dialoguent sur le destin du monde et des êtres afin de les comprendre<sup>39</sup> ». La poétique du « je » prend chez certains la forme de fragments de la vie quotidienne où l'énonciateur exprime sa mélancolie et son incompréhension, et raconte la rencontre de l'Autre sur le ton de la confidence ou dans un récit. Clément Moisan ajoute que cette poétique est « une poésie-prose ou [...] une prose poésie qui, s'interrogeant sur le réel, réfléchit à distance<sup>40</sup> ». Parmi les auteurs que le critique classe dans ce mouvement figurent Madeleine Gagnon, Geneviève Amyot, Denise Desautels, Jean Charlebois, Pierre Nepveu et Louise Warren.

Selon Christian Bouchard, Pierre Nepveu, Michel Beaulieu, Marcel Bélanger, Pierre Laberge, Gilbert Langevin et Pierre Morency forment une génération restreinte de poètes

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>37</sup> Clément Moisan, « Trente ans de poésie québécoise 1967-1996 », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 449-452.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 449.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 452.

« que l'on pourrait situer entre celle des Poètes de l'Hexagone et celle de la "Nouvelle Écriture"<sup>41</sup> » et dont le style se distingue par un lyrisme actualisé. Le poète Michel Beaulieu note également une certaine parenté entre les œuvres d'écrivains nés dans les années 1940, soit Pierre Morency, Pierre Nepveu, Luc Racine, Luc Bégin, Marcel Bélanger, Alexis Lefrançois, Robert Melançon et lui-même<sup>42</sup>.

Pour Michel Lemaire, les textes de ces poètes mettent au jour un « lyrisme abstrait » : « Cette poésie est personnelle, mais détachée – abstraite – du concret autobiographique. Par là, elle s'élève à l'universel, elle tend à être une réflexion autant qu'une expression, elle rejoint la méditation philosophique<sup>43</sup>. » Le lyrisme abstrait est marqué par la lucidité et la désillusion devant un monde imparfait et dénué de certitudes. Lemaire ajoute que la poésie lyrique s'appuie sur la métaphore et sur la musicalité des mots :

[I]l s'agit toujours d'une poésie qui se veut *chant d'expression du moi*. Le moi du poète est toujours le sujet parlant dans le texte, l'expression de son vécu l'objet de l'écriture et la réalisation de son être le but ultime de cette écriture par la métamorphose de ce vécu en chant parfait.<sup>44</sup>

Dans un compte rendu d'un recueil de Pierre Nepveu, Michel Lemaire avait proposé l'expression « lyrisme neutre<sup>45</sup> » pour qualifier son écriture. « Gardant contact constant avec le prosaïque, avec la prose, pour traduire la réalité [du] vécu », le lyrisme neutre expose « la désagrégation du rêve romantique, la destruction de la beauté par le quotidien, l'impossibilité du chant et le chant malgré tout à travers les lambeaux que le poète réussit à rassembler<sup>46</sup> ».

<sup>41</sup> Christian Bouchard, *Estuaire*, n° 23, printemps 1982, p. 7.

<sup>42</sup> Cité par Michel Lemaire, « Pierre Nepveu dans la poésie québécoise contemporaine », numéro spécial de *Dalhousie French Studies*, 1985, p. 47-48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 49-50.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>45</sup> Michel Lemaire, « L'émotion d'un lyrisme neutre », *Lettres québécoises*, n° 33, printemps 1984, p. 56.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 56.

On retrouve ici le lyrisme désabusé devant le non-sens de la condition humaine que décrit Jean-Michel Maulpoix.

Pierre Nepveu a lui-même réfléchi à la poésie des années 1980 dans laquelle il s'inscrit et qu'il voit comme une recherche « *en pays perdu*<sup>47</sup> » : « [L]a poésie québécoise se présente à nouveau, non sans un certain vertige devant le réel manquant, devant l'étrangeté profonde du réel<sup>48</sup>. » Dans cette optique, le sujet, qui s'interroge sur la mémoire, le lieu et l'être, se présente comme un être défiguré et dépaycé ayant un rapport problématique au monde. Relevant d'une « esthétique du présent mémorable toujours déjà passé<sup>49</sup> », cette poésie est également marquée par un ton récitatif ou narratif et par un retour du prosaïsme et du lyrisme.

Dans un compte rendu critique intitulé « Nouveau lyrisme ? », Nepveu relève des traits communs entre les recueils de Madeleine Gagnon et François Charron publiés en 1986. En effet, leurs textes « [donnent] à lire [...] l'illisible du monde, [...] qui est à la fois un enchevêtrement et un vide<sup>50</sup> ». Si Charron exprime et accepte le non-sens de la vie tout en se posant des questions existentielles, Madeleine Gagnon tente, au moyen d'une « voix intimiste », de la quotidienneté et de l'alternance entre prose et poésie, de « surmonter la conscience de la fin et du chaos, en construisant un présent sans fin, une sorte d'enchantement qui a la clarté non du savoir rationnel mais celle de la disponibilité à ce qui est<sup>51</sup> ».

---

<sup>47</sup> Pierre Nepveu, « L'ère de la sensation vraie », *Estuaire*, n° 47, hiver 1987-1988, p. 11. En italique dans le texte.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>50</sup> Pierre Nepveu, « Nouveau lyrisme ? », *Spirale*, n° 65, novembre 1986, p. 6.

<sup>51</sup> *Ibid.*

Dans l'introduction au tome V du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, on souligne la diversité et la pluralité des formes et mouvements poétiques de 1970 à 1975<sup>52</sup>. Si le formalisme et la contre-culture sont les courants le plus souvent associés à cette période, ils ne représentent pas toute la production littéraire d'alors. Ainsi, certains nouveaux auteurs comme Geneviève Amyot, Denise Desautels et Pierre Nepveu s'inscrivent plutôt dans la lignée des Suzanne Paradis, Michèle Lalonde, Michel Beaulieu et Pierre Morency. Pendant la période suivante (1976-1980), la pluralité des voies poétiques s'accroît. On note toutefois une nouvelle tendance qui consiste à diviser la poésie et la dimension sociale :

L'engagement socio-politique accuse un certain recul au profit d'un repli nettement individualiste qui, sans s'accorder avec un retour au lyrisme à outrance, témoigne d'une plus grande prise en charge de son moi, anthropologique et autobiographique plutôt que sociologique et ethnologique.<sup>53</sup>

Ce « repli individualiste » se manifeste par une « méditation sur le corps et la révélation de son moi intime<sup>54</sup> ». Le poète en quête de soi et de l'autre veut partager ses expériences personnelles, son quotidien et sa singularité. De 1981 à 1985, la relation au corps s'accroît dans la poésie québécoise, mais elle est vécue autrement. On assiste chez certains à une « fracture du corps social/individué<sup>55</sup> » qui s'incarne notamment dans les thèmes de l'enfance et de la sexualité. Explorant la dimension métaphysique du corps, les poètes « cherchent à circonscrire des sentiments qui excèdent la présence à soi et aux autres et qui touchent plutôt la relation avec l'univers<sup>56</sup> ». La quête spirituelle qui fait prendre conscience de la précarité de l'existence devient une composante majeure de la poésie :

---

<sup>52</sup> Maurice Lemire *et al.*, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, Montréal, Fides, 1987, p. XXXVI.

<sup>53</sup> Gilles Dorion *et al.*, « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1994, p. XXIII.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. XXV.

<sup>55</sup> Aurélien Boivin *et al.*, « Introduction aux œuvres 1981-1985 », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VII, Montréal, Fides, 2003, p. XXXIII.

<sup>56</sup> *Ibid.*

Le poète devient le fin observateur de ce qu'il ressent, de ce qu'il vit, de ce qu'il imagine, de ce qu'il fantasme, mais aussi de ce qu'il voit au moment même où cela advient et il consigne ces états d'âme en utilisant un langage souvent prosaïque, délesté du poids de la métaphore équivoque et empreint d'une pensée philosophique.<sup>57</sup>

Les thèmes du quotidien, de l'instant présent, de la ville et de l'amour sont privilégiés dans cette esthétique.

De son côté, le poète et critique Jean Royer note dans son *Introduction à la poésie québécoise* que « les années 1980 sont marquées par un retour au lyrisme » :

Le poète des années 1980 se choisit comme sujet de sa poésie. La vie privée est poétique. [...] Désormais, l'intime, le quotidien et même la religion rejoindront les grandes préoccupations de cette poésie dont le mot-clé n'est plus le « corps-texte » des années 1970, mais bien le mot « réel ».<sup>58</sup>

Paradoxalement, très peu de critiques appliquent la notion de lyrisme aux textes littéraires en tentant de relever ses manifestations concrètes. Jacques Paquin est l'un des seuls à le faire, dans son étude sur la poésie de Jacques Brault. Il fonde son analyse sur la définition traditionnelle du lyrisme que propose Henri Suhamy dans son essai *La poétique*<sup>59</sup> (1986). Ce dernier relève quelques composantes essentielles du lyrisme que Paquin résume ainsi : « rhétorique de la sincérité, musicalité et expression de sentiments personnels<sup>60</sup> ». Après avoir étudié chaque recueil de Jacques Brault à la lumière de ces trois critères, Jacques Paquin arrive à des conclusions intéressantes. Par exemple, il note une évolution dans la manifestation du « je » qui s'accorde aux changements sociaux et idéologiques du Québec. Ainsi, entre *Mémoire* et *Il n'y a plus de chemin*, premier et dernier recueil de Brault, le lyrisme se fait moins traditionnel et la subjectivité devient plus éclatée. Paquin conclut que

---

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise : les poètes et leurs œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, 1989, p. 125.

<sup>59</sup> Henri Suhamy, *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986.

<sup>60</sup> Jacques Paquin, « Les voix du lyrisme », *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 34, 1997, p. 82.

« la subjectivité [...] chez Brault [...] irradie de l'ensemble du texte comme si le *je* n'était plus *donné* au départ, mais qu'il émanait du chassé-croisé du rythme et des multiples échos sonores dont tire profit cette poésie<sup>61</sup> ». Enfin, l'écriture de Jacques Brault relèverait davantage de l'« autographie », « écriture *de soi* », que de l'autobiographie, « écriture *sur soi* ». En somme, l'écriture du poète « donne l'impression de se faire *ici-maintenant*<sup>62</sup> ».

Les mémoires et thèses québécois traitant du lyrisme se comptent en nombre assez important. Toutefois, la majorité de ces travaux traitent du lyrisme dans une perspective classique et appliquent la notion à des textes anciens, allant du Moyen Âge au surréalisme français, en mettant l'accent sur le XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques autres portent sur la dimension lyrique dans le roman ou le théâtre contemporain, mais très peu s'intéressent au lyrisme dans la poésie québécoise des dernières décennies. De fait, nous en avons répertorié deux. En 2000, Isabelle Cadoret et Isabelle Duval ont déposé, à la Faculté des lettres de l'Université Laval, un mémoire de maîtrise intitulé respectivement « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion » et « Ce qui nous prolonge suivi de Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay ». En s'appuyant sur des critiques comme Jean-Michel Maulpoix, Michel Collot et Paul Ricoeur, ainsi que sur les deux ouvrages issus du colloque de Bordeaux sur « Le sujet lyrique en question », Isabelle Cadoret « observe que l'intimisme de Dorion est une ouverture sur l'être et sur le monde, et non un repliement du sujet sur lui-même<sup>63</sup> ». L'auteure note également qu'il s'agit à la fois d'une poésie de l'intimité, axée sur le sujet, et d'une poésie de l'universalité, centrée sur le monde. Ainsi, elle

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 124. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>62</sup> *Ibid.* C'est l'auteur qui souligne.

<sup>63</sup> Isabelle Cadoret, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 2000, n. p. (résumé du mémoire).

étudie dans un premier temps « les rapports du sujet au temps et à l'espace » et, dans un deuxième temps, « les rapports entre la poésie et la réalité<sup>64</sup> ».

Sa collègue Isabelle Duval propose, quant à elle, un mémoire en création littéraire dont la partie théorique porte sur le lyrisme chez Marie Uguay. Se référant aux ouvrages de Jean-Michel Maulpoix et de Martine Broda, l'auteure établit des parallèles entre ses propres poèmes et ceux de la poète québécoise. Le premier chapitre constitue une étude des tensions entre la reconnaissance de l'altérité et le désir d'unité, tandis que le second propose un modèle d'étude plus précis sur le lyrisme. Dans cette partie, Isabelle Duval tente, à partir de la définition du lyrisme que donne Jacques Paquin dans son essai sur *L'écriture de Jacques Brault*, de cerner la façon dont Marie Uguay exprime ses sentiments et dont se manifestent la musicalité et l'exaltation dans son œuvre. Ses analyses l'amènent à conclure que, dans l'œuvre de Marie Uguay, « le Je [est] un être textuellement et psychologiquement en transition entre lui-même et l'Autre, explorant divers modes de présence au sein de l'univers, à la mesure de son désir de recueillir en lui la “parole” de l'Autre, et de la “traduire” par l'écriture<sup>65</sup> ».

\*\*\*\*

Pour résumer, le lyrisme contemporain au Québec est moins bien défini qu'en France et n'a pas fait l'objet d'études importantes. Toutefois, la plupart des critiques relèvent un retour en force du lyrisme, surtout dans les années 1980. Qu'il soit appelé « intimisme »,

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, f. 7.

<sup>65</sup> Isabelle Duval, « Ce qui nous prolonge suivi de Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 2000, f. 115.

« poétique du *je* », « lyrisme abstrait », « lyrisme neutre », « poésie de l'intérieur et du métaphysique » ou « repli individualiste », ce lyrisme québécois possède à peu de choses près les mêmes caractéristiques que le lyrisme français. Ainsi, les mêmes thèmes sont exploités. De plus, le sujet lyrique est perçu ici aussi comme un être instable, dépersonnalisé, désillusionné, en quête de soi, du monde et de l'Autre, qui célèbre la vie et chante pour combler un manque.

### **Pierre Morency et la critique**

Bien que Pierre Morency publie depuis la fin des années 1960, il existe peu d'études substantielles sur son œuvre. Les comptes rendus sur ses recueils de poèmes se contentent de relever les principaux thèmes de l'œuvre et ne rendent guère compte de l'originalité de sa poésie. Certains critiques ont toutefois poussé un peu plus loin leur analyse en soulignant notamment son lyrisme.

Par exemple, dans son étude sur la « nouvelle conscience du corps<sup>66</sup> » chez Morency, Cedric May résume ainsi l'écriture de l'auteur :

La poésie de Pierre Morency est cette quête des profondeurs mais elle chante aussi rejoignant le lyrisme par « le simple plaisir de prononcer » dont il est question au début de *Torrentiel*, par le souffle d'effroi et de désir qui la traverse. Pierre Morency est poète de la solitude du moi, poète d'amour et de mort, conséquences inévitables pour une conscience qui se fixe dans le charnel.<sup>67</sup>

De son côté, Yvon Bernier, dans un compte rendu des quatre premiers recueils de Pierre Morency, souligne le « caractère intimiste<sup>68</sup> » de sa poésie : « Elle fait appel, la plupart

---

<sup>66</sup> Cedric May, « Danse empêchée et plexus solaire. À propos de Saint-Denys Garneau et Pierre Morency », *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 9.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>68</sup> Yvon Bernier, « Pierre Morency et les intermittences de la poésie », *Les Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 2, n° 3, mai 1974, p. 45.

du temps, à des sentiments familiers, à des expériences intimes, singulières et universelles à la fois, à une perception immédiate fort répandue des choses<sup>69</sup>. » Par ailleurs, il emploie à cinq reprises les mots « lyrisme » ou « lyrique » pour décrire l'œuvre du poète. Dans *Poèmes de la froide merveille de vivre*, Yvon Bernier observe les thèmes lyriques de l'amour, du fleuve, du temps qui passe, de la mort, de la nature, de l'émerveillement et de la célébration.

À partir de l'expression « vérité de la poitrine » tirée d'*Au nord constamment de l'amour*, Jacques Rancourt note que Pierre Morency a pour but de « filtrer, par le moi, le regard sur lui-même et celui sur le réel<sup>70</sup> ». Pour ce faire, il tente sans détour de « descendre dans sa poitrine, réseau central de la sensation et de la sensibilité », tout en recherchant une « communion “extravertie” avec le monde<sup>71</sup> ».

Pierre Chatillon, quant à lui, consacre un chapitre de son livre *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise* à la poésie de Pierre Morency. Il y fait l'étude du thème de la naissance, en particulier dans le poème « Les femmes-châteaux », pour conclure que la poésie de Morency est « un jeu de miroirs hallucinant où la condition de non-né est poussée à sa limite<sup>72</sup> ».

La poésie de Pierre Morency a aussi inspiré trois mémoires. En 1975, Lise de Grandpré fait paraître un mémoire sur les quatre premiers recueils du poète<sup>73</sup>. La critique thématique et de l'imaginaire à l'appui, elle y analyse l'espace, les symboles (les yeux, l'eau, la femme) et les principaux thèmes du corpus (la chute, la libération, etc.). De plus, en 1990

---

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Jacques Rancourt, « Vérité de la poitrine : Pierre Morency », Serge Brindeau *et al.* (dir.), *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945 : études critiques*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973, p. 601.

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Pierre Chatillon, « Les femmes-châteaux de Pierre Morency », *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 210.

<sup>73</sup> Lise de Grandpré, « Pierre Morency ou l'évidence entrevue », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département de français, 1975.

et 1995 respectivement, Paule Roy<sup>74</sup> et Claudie Gignac<sup>75</sup> présentent tour à tour un mémoire en création littéraire qui repose sur la poésie de Pierre Morency. Alors que la première s'inspire des procédés poétiques de Pierre Morency et de Saint-John Perse qui construisent le mythe, Claudie Gignac étudie le thème de l'eau chez Pierre Morency et Louky Bersianik.

L'une des études les plus importantes sur Pierre Morency a été publiée dans la revue *Nord* qui, en 1972, consacrait un numéro à cet écrivain. Des poètes et critiques y analysent ses trois premiers recueils. Pierre Chatillon propose un essai de mythocritique à partir du poème « Les femmes-châteaux », alors que Gaston Bellemare étudie le thème de la parole. De leur côté, Marie Laberge, Suzanne Paradis et Cécile Cloutier semblent particulièrement sensibles à la tonalité lyrique des textes de Morency. En effet, Marie Laberge analyse le rythme et la musicalité, en insistant sur les thèmes de l'amour, du fleuve et de la difficulté à vivre le quotidien. Pour sa part, Suzanne Paradis s'intéresse à la thématique de l'enfance et de la naissance dans *Au nord constamment de l'amour*. De la poésie de Pierre Morency, la critique souligne le mouvement, la solitude, le désir de libération, le conflit avec le monde, et surtout « la possession de la vie intérieure<sup>76</sup> », qui serait au centre de l'œuvre du poète. Enfin, Cécile Cloutier note que, dans ses deux premiers recueils, « le poète retrouve la réalité simple du monde et célèbre l'expérience d'être vivant<sup>77</sup> ».

Dans un même ordre d'idées, dans son article qui porte sur « la naissance au monde et à la fraternité<sup>78</sup> », Pierre-André Arcand emploie à quelques reprises le mot « lyrisme » pour décrire le style de l'écrivain :

---

<sup>74</sup> Paule Roy, « La conjonction psycho-mythique dans "Lunaires" », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 1990.

<sup>75</sup> Claudie Gignac, « Les heures lentes suivi de L'eau : analyse thématique et phénoménologique », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 1994.

<sup>76</sup> Suzanne Paradis, « *Au nord constamment de l'amour* », *Nord*, n° 3, 1972, p. 89.

<sup>77</sup> Cécile Cloutier, « Pierre Morency ou la poésie en mode majeur », *Nord, op. cit.*, p. 118.

<sup>78</sup> Pierre-André Arcand, « Pierre Morency : une difficile naissance au monde », *Nord, op. cit.*, p. 91.

La poésie de Morency se veut donc un moyen de connaissance intérieure puis une rencontre avec l'autre par la parole. Par sa dimension d'immédiateté, par son caractère concret et vécu, par son lyrisme personnel et direct, elle est marquée au coin de la spontanéité et de l'authenticité.<sup>79</sup>

Un peu plus loin, le critique développe davantage cette idée :

Même dans l'agression cette poésie ne craint pas le lyrisme, l'expression directe et émouvante des sentiments. À l'opposé du désir d'évasion, elle tend vers une extraordinaire présence au monde. Voilà un poète pour qui la vie intérieure n'est pas un abîme mais le lieu d'une expérience intime qui rend possibles l'affrontement avec l'opacité du monde, le dépassement des apparences.<sup>80</sup>

À l'instar de *Nord*, la revue marseillaise *Autre sud* a également fait paraître, en 2003, un numéro consacré à Pierre Morency, auquel ont contribué Frédéric Jacques Temple, André Ricard, Jean Rousselot, Pierre Nepveu, Alain Demouzon et Jean Royer. Même si la publication met surtout l'accent sur la prose de l'auteur, elle renferme tout de même des points de vue intéressants sur ses recueils de poèmes. Jean Rousselot par exemple mentionne qu'il admire chez Morency « le haut lyrisme charnel et l'originalité de sa poésie<sup>81</sup> ».

Ce numéro renferme aussi une entrevue avec Pierre Morency réalisée par le poète et critique québécois Jean Royer. Ce dernier décrit l'écrivain comme un « poète de la vie entière » qui donne ses poèmes « comme un chant du monde » et « qui s'attache à raconter la vie immédiate [...] et les rapports à l'élémental<sup>82</sup> ». Dans ce long entretien, les deux poètes discutent notamment des thématiques de la nature, de la vie, de la naissance, du langage, du Nord et de l'opposition entre la nuit et le jour, qui sont au cœur de l'œuvre de Pierre Morency. Jean Royer constate qu'« un emportement lyrique irrésistible habite [sa] poésie, de même qu'un enthousiasme du langage qui cherche à incarner le monde et [son] propre corps

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>81</sup> Jean Rousselot, « Pierre Morency ou la vie entière », *Autre Sud*, n° 23, décembre 2003, p. 13.

<sup>82</sup> Jean Royer, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », *Autre Sud*, *op. cit.*, p. 45.

dans le poème<sup>83</sup> ». En accord avec les propos de Jean Royer, Pierre Morency ajoute que son lyrisme se manifeste par des « voix » qui le « traversent » :

C'est seulement quand ça parle en moi que je me sens poète. Quand ça parle, quand ça tire, quand ça m'emporte, quand ça me conduit à un état où les mots tout à coup s'éveillent, bougent, s'appellent, vibrent d'une clarté inédite, où les mots découvrent à la fois leur nudité et leur force, où les mots tombent, se relèvent, se peuplent de sens inouïs.<sup>84</sup>

Dans un même ordre d'idées, par l'intermédiaire d'une lettre adressée au même Jean Royer peu après la parution de *Torrentiel*, Morency explique sa relation à la poésie :

Mes poèmes m'ont révélé le monde, ils m'ont révélé la plongée dans le réel, dans mon réel. [...] Ce qui me passionne : célébrer la fête de l'unité du monde. [...] Faire œuvre : voilà mon grand projet. Mais aussi faire œuvre de ma vie. Créer ma propre vie, lui donner un sens, une unité. [...] Le poète dégage l'unité du monde, des choses. L'unité de lui-même et du monde.<sup>85</sup>

Dans un autre entretien accordé cette fois à Donald Smith, Morency précise sa conception de la poésie dont il rejette « autant la mièvrerie verbeuse que l'intellectualisme condescendant et mystificateur<sup>86</sup> ». Pour lui, « le poète est une personne qui fonde sa vie sur des réalités intérieures, qui croit que la vraie vie est ailleurs, que le langage transmuté avec enthousiasme peut changer l'homme<sup>87</sup> ». Morency s'affiche résolument comme un poète lyrique :

[J]e pense que fondamentalement, je suis un lyrique, un vitaliste. Oui, au fond, je suis plutôt lyrique que didactique. Un lyrique réaliste, disons. [...] Je sens quelque chose passer à travers moi et je suis un fou de musique et de chants, mais pas le chant comme on l'entend. [...] [P]our moi, le chant, c'est une réalité fondamentale de la vie, de l'expression humaine; le chant est d'abord dans la nature. Je ne peux pas concevoir une poésie qui ne chante pas. Quand je parle de chant, je parle de rythme, de souffle, de battement, de nudité autant que de profusion. [...] Ça veut dire une poésie qui exprime les forces vivantes de la vie, un énorme besoin d'affirmer la vie contre tout ce qui, en nous, meurt.<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>84</sup> Cité par *ibid.*, p. 52.

<sup>85</sup> Cité par Jean Royer, « Pierre Morency : mes chambres secrètes », *Écrivains contemporains : entretiens*, vol. 2, Montréal, l'Hexagone, 1982, p. 195.

<sup>86</sup> Cité par Donald Smith, « Pierre Morency : l'émerveillement et les figures de l'inconscient », *L'écrivain devant son œuvre : entrevues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1983, p. 341.

<sup>87</sup> Cité par *ibid.*

<sup>88</sup> Cité par *ibid.*, p. 352.

\*\*\*\*

À la lumière de ce repérage, nous pouvons conclure que l'œuvre poétique de Pierre Morency, comme celle des autres poètes de sa génération d'ailleurs, a été, somme toute, peu étudiée. Dès lors, nous croyons que notre thèse apportera un éclairage nouveau sur l'œuvre du poète – à tout le moins, sur une partie de celle-ci, la plus significative, selon nous – dans ses rapports avec le lyrisme contemporain.

**CHAPITRE II : LE LYRISME DE *POÈMES DE LA FROIDE MERVEILLE DE VIVRE, POÈMES DE LA VIE DÉLIÉE, AU NORD CONSTAMMENT DE L'AMOUR, LIEU DE NAISSANCE ET TORRENTIEL***

Les cinq premiers recueils de Pierre Morency sont étroitement liés. Ce n'est sans doute pas sans raisons qu'ils ont été regroupés dans la rétrospective *Quand nous serons* parue aux éditions de l'Hexagone en 1988, les recueils *Douze jours dans une nuit*<sup>89</sup> (1985) et *Effets personnels* (1986) ayant été exclus. Ces œuvres constituent également un bloc d'environ dix années d'écriture poétique.

Pierre Morency effectue lui-même le regroupement de ses cinq premiers recueils, à l'aune du lyrisme :

Lyrique, en effet, je l'ai été totalement et sans retenue dans mes premiers livres de poèmes où j'ai exprimé à ma manière un mal d'être, un manque, une destruction, une absence, une grande jouissance aussi d'entrevoir les merveilles de la vie, une énergie jubilante qui m'appelait vers une naissance, vers une arrivée au plein de l'amour et à la lumière d'être vraiment vivant.

Ce feu qui m'habitait a changé peu à peu, mais il est resté feu. À partir d'*Effets personnels* (1986), le travail sur le poème en prose m'a conduit vers une expression plus calme, plus dépouillée et peut-être plus attentive à la réalité extérieure.<sup>90</sup>

Par ailleurs, il semble que la thématique de la naissance sert également de clé de voûte. En effet, dans une entrevue accordée à la revue *Nord* en 1972, Pierre Morency explique ce qui l'a mené à la poésie et à la publication de ses premiers recueils :

Quand j'ai commencé à écrire des poèmes en juin 1966, j'ai eu le goût de vivre et il a donc fallu à ce moment-là que certaines choses soient dites. Cela m'a pris quatre ou cinq ans pour dire ce qui couvait à l'intérieur de moi, ce qui m'empêchait de vivre. [...] [J]'ai passé cinq ans dans le ventre de mes poèmes pour naître à la vie.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> *Effets personnels* suivi de *Douze jours dans une nuit*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1987. *Douze jours dans une nuit* a été publié pour la première fois en 1987, mais, dans sa rétrospective de 2004, Boréal indique 1985 comme année de référence pour ce recueil, ce qui laisse croire qu'il aurait été rédigé cette année-là.

<sup>90</sup> Cité par Jean Royer, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », entretien cité, p. 52.

<sup>91</sup> Rachel Cloutier *et al.*, « Entrevue avec Pierre Morency », *Nord, op. cit.*, p. 23.

Ces quatre ou cinq années (1966-1970) correspondent justement à la parution de *Poèmes de la froide merveille de vivre* (1967), *Poèmes de la vie déliée* (1968) et *Au nord constamment de l'amour* (1970).

Pierre Morency ajoute : « Depuis quelques années, j'ai amorcé une seconde naissance qui est cent mille fois plus difficile que la première<sup>92</sup>. » Ainsi, les trois premiers recueils composent un cycle qui se termine par une naissance. Nous verrons que les deux recueils suivants constituent un autre cycle, celui de la « renaissance » ou de la vie assumée.

### Recueils à l'étude

Renfermant 36 poèmes, le premier recueil de Pierre Morency, *Poèmes de la froide merveille de vivre*, paraît en 1967 à Québec, aux Éditions de l'Arc fondées en 1959 par Gilles Vigneault. Un an plus tard, un deuxième recueil de 24 poèmes, *Poèmes de la vie déliée*<sup>93</sup>, est publié chez le même éditeur. En 1970, toujours aux Éditions de l'Arc, paraît *Au nord constamment de l'amour* qui, en plus de onze nouveaux poèmes, contient une réédition de *Poèmes de la froide merveille de vivre*. Les trois premiers recueils de Morency sont réédités en 1973 chez les Nouvelles éditions de l'Arc sous le titre *Au nord constamment de l'amour*<sup>94</sup>. Comptant respectivement 14 et 21 poèmes, les quatrième et cinquième recueils de Morency, *Lieu de naissance*<sup>95</sup> et *Torrentiel*<sup>96</sup>, sont publiés aux éditions de l'Hexagone en

---

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>93</sup> Pierre Morency, *Poèmes de la vie déliée*, Sillery, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1968, 85 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle PVD, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>94</sup> *Id.*, *Au nord constamment de l'amour*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1973.

<sup>95</sup> *Id.*, *Lieu de naissance*, Montréal, l'Hexagone, 1973, 47 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LN, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>96</sup> *Id.*, *Torrentiel*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 65 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle T, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

1973 et 1978. Enfin, les cinq livres de Pierre Morency sont repris dans la rétrospective de 1988 des éditions de l'Hexagone, *Quand nous serons*, et dans celle de Boréal, *Poèmes 1966-1986*, publiée en 2004.

Pour notre analyse, nous avons retenu les éditions originales de chaque recueil, soit celles de 1967, 1968, 1970, 1973 et 1978. Nous pourrions ainsi mieux saisir la voix lyrique de Morency au fur et à mesure qu'elle se fait entendre à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, ce que n'aurait pas permis de faire, avec la même perspective contextualisante, l'étude des éditions subséquentes revues et corrigées par l'auteur. En effet, les éditions de 1970 de *Poèmes de la froide merveille de vivre*, de 1973 des trois premiers recueils ainsi que les rétrospectives de 1988 et de 2004 présentent de nombreuses modifications par rapport aux éditions originales, par exemple en ce qui concerne la disposition et le choix des poèmes. Puisque au fil des rééditions certains éléments relevant du lyrisme ont été supprimés, celles-ci ne donneraient pas un portrait fidèle du lyrisme chez Pierre Morency, tel qu'il s'est manifesté à l'époque de la parution des éditions princeps.

### **Une forme lyrique**

L'étude de la forme dans la perspective du lyrisme est essentielle, car elle permet de saisir toutes les nuances de l'affectivité, que ce soit en créant un rythme, en mettant en relief l'émotion ou en se rapprochant de la langue orale. Ainsi, la mise en pages et les mises en relief, les figures de style et les temps verbaux, l'exclamation et les effets performatifs participent au lyrisme poétique de Pierre Morency.

## 1. Mise en pages et mises en relief

Le rythme est une composante fondamentale du lyrisme : « En tant que tension de durée [...], le rythme produit des sensations qui peuvent devenir pertinentes par rapport à la forme affective générale. » (PL, p. 198) La mise en pages du texte joue un rôle important dans la formation du rythme. Selon Antonio Rodriguez, « cette dimension sensible du discours écrit [la mise en pages] a une importance accrue dans le pacte lyrique. Les autres pactes incitent moins à travailler cette dimension, même si elle a également des incidences non négligeables. » (PL, p. 200)

Pierre Morency se sert de la mise en pages pour mettre en valeur certains éléments et accentuer des émotions ou des sensations. La grande majorité de ses poèmes en vers ne sont pas ponctués. Dans certains cas, surtout dans les textes en prose, l'absence de ponctuation crée des effets rythmiques intéressants. Par exemple, dans « Ce qu'il faut de délire », l'absence de virgule et de points crée un effet d'emportement, d'empressement et de « délire » tout à fait approprié au contenu :

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 (PVD, p. 83)

Dans ce passage comme dans d'autres textes en prose, Morency utilise les blancs, qui remplacent souvent, en poésie contemporaine, la ponctuation. Chez Morency, le blanc est employé comme substitut de la virgule, pour séparer des propositions ou les termes d'une énumération, ou pour isoler certains syntagmes. L'auteur ne semble cependant suivre aucune règle précise concernant l'emploi de ces blancs.

Outre les jeux sur la ponctuation, le poète utilise par endroits divers procédés typographiques de mise en relief, procédés qui sont de moins en moins nombreux au fil des



Le retrait sert ici à accentuer l'émotion du personnage, son refus et sa résistance. L'agitation est également mise en relief par le redoublement du mot « non » et par l'emploi des points de suspension.

Finalement, à deux reprises dans *Poèmes de la froide merveille de vivre*, le poète recourt à des « fantaisies » typographiques comme procédé d'accentuation. Dans « Pile ou face » (PFMV, p. 31), le mot « face » est imprimé à l'envers sur la page pour traduire la dualité des choses, tandis que dans « Les mots » (PFMV, p. 61), les lettres du verbe « bouge » sont détachées les unes des autres et placées à diverses hauteurs sur trois lignes, comme si elles bougeaient. Dans ce dernier cas, l'accent est mis sur le mouvement qui est au cœur de l'œuvre de Morency comme du nouveau lyrisme français qui valorise une « mise en mouvement du langage » et qui « renoue avec le transport poétique » (PCA, p. 121).

## **2. De l'anaphore à l'antithèse : des figures lyriques**

Nous avons vu que le lyrisme tend vers l'élévation, le sublime et la célébration. Pour ce faire, il a recours à des procédés servant à « agrandir le sujet » (Fénelon cité par DL, p. 237). Selon Maulpoix, « cette formule peut résumer l'entreprise du lyrisme. Que l'on entende le “sujet” comme l'être ou la chose dont on parle, ou comme l'individualité qui préside au discours poétique et s'y met en jeu. » (DL, p. 237) Dans l'œuvre de Pierre Morency, on retrouve plusieurs figures stylistiques accentuant l'émotion lyrique, notamment l'énumération, l'accumulation, la gradation, l'interrogation stylistique et l'apostrophe. Toutefois, nous nous attarderons uniquement à l'analyse des figures de style les plus significatives selon nous dans l'œuvre du poète et dans la perspective du lyrisme, soit les figures de répétition et d'opposition ainsi que la métaphore.

L'anaphore est une figure de rhétorique particulièrement efficace pour « agrandir le sujet » et pour créer un rythme. Par exemple, dans son étude sur l'écriture de Jacques Brault, Jacques Paquin note que le lyrisme du premier recueil du poète « tient [...] à la combinaison des figures comme les anaphores et les reprises » qui créent un rythme et constituent des motifs à partir desquels les poèmes sont scandés<sup>97</sup>. Pierre Morency a lui aussi recours à cette figure dans bon nombre de ses poèmes. Par exemple, dans le poème clausulaire d'*Au nord constamment de l'amour*, le poète reprend l'expression « j'aurai des mains » plus de quinze fois en début de vers :

j'aurai des mains pour me relever dans la savane  
 j'aurai des mains pour cravacher ma bête de flammes  
 j'aurai des mains pour refaire la boussole  
 j'aurai des mains pour casser les murs qui te retiennent  
 j'aurai des mains pour gratter à chaque seuil comme un chien (ANCA, p. 30)

L'anaphore crée un rythme emporté, reflétant l'impatience du sujet de parvenir à son but, tout en insistant sur l'image des mains dont la symbolique est riche.

Morency emploie également d'autres figures de répétition de mots comme l'antépiphore (« le marcheur enchargeait le marcheur », T, p. 34; « la paix et dans la paix l'entendement de la paix », ANCA, p. 21) et l'épiphore (par ex. la répétition du vers « Et l'homme passe comme l'eau » en fin de strophe dans « Ballade du temps qui va », PFMV, p. 78-79).

La répétition est aussi utilisée sur le plan sonore sous la forme de l'allitération. Antonio Rodriguez est particulièrement sensible à cette figure de style et croit que « la récurrence de certains phonèmes est perçue comme un moyen pertinent pour la mise en forme sensible du pâtir » (PL, p. 208) et que l'allitération peut « donner l'impression d'une

---

<sup>97</sup> Jacques Paquin, *op. cit.*, p. 86 et 88.

corporéité de la voix énonciative » (PL, p. 209). Ainsi, dans « On ne peut pas leur en vouloir », dans lequel le sujet crie sa résistance, on retrouve une allitération en « r » qui met en valeur la colère du locuteur : « Ils n'auront pas la force de rompre le pas » (ANCA, p. 22, je souligne).

Les figures d'opposition comme les antithèses et les oxymores sont aussi d'autres images mises en œuvre par Pierre Morency. Ces figures servent à rendre compte des contradictions de la vie humaine que Maulpoix perçoit dans le nouveau lyrisme français. En effet, le sujet lyrique « semble avoir pour tâche de répéter sans cesse l'épreuve de la contradiction et du déchirement » (PCA, p. 125). En outre, le lyrisme moderne se traduit par un enchevêtrement, tant sur le plan de la forme que du fond. Ainsi s'entremêlent des thèmes en apparence contradictoires, comme la mort et l'amour, la froideur et le merveilleux. Le meilleur exemple d'oxymore est contenu dans le titre du premier recueil de Morency : « *Poèmes de la froide merveille de vivre* ». L'adjectif « froide » aux connotations négatives est juxtaposé au substantif « merveille », terme aux résonances positives. L'oxymore sous-entend que la mort et la vie sont étroitement liées et que la célébration de la beauté et de l'amour est freinée par la présence de la mort. Ce paradoxe de la vie humaine est particulièrement présent dans le premier recueil de Morency, surtout dans le poème « Monologue de la froide merveille de vivre » (PFMV, p. 95-103). En effet, cette suite poétique met en opposition la désillusion du sujet devant le monde et la relation amoureuse, source de joie. Si les passages en prose traduisent une difficulté à atteindre le bonheur ainsi qu'un conflit avec le pays, avec la nature et avec les lieux que le sujet habite, les poèmes en vers mettent en scène un sujet heureux, renaissant, libéré par la femme aimée, en accord avec l'espace. Cet antagonisme s'actualise par exemple dans des antithèses opposant la stagnation

à la mobilité, telles que « glace errante » (p. 98), « prisons mobiles » (p. 100) et « lacs bougeants » (p. 102).

Le paradoxe de la vie humaine se manifeste dans d'autres poèmes de Pierre Morency, par exemple dans « Hourra » qui précède immédiatement le « Monologue » :

Je dis    HOURRA  
 Nous sommes ensemble  
 NOUS SOMMES ENSEMBLE  
 Dans l'embarras glacial  
 DE                    VIVRE. (PFMV, p. 93)

De plus, alors que dans « Télégramme », le sujet associe la beauté à la froideur (« C'EST BEAU / MAIS C'EST FROID », PVD, p. 85), le recueil *Au nord constamment de l'amour* s'ouvre sur cette citation de Henry Miller : « Je suis ébloui par le grandiose écroulement du monde. » (ANCA, p. 7)

Deux poèmes de *Lieu de naissance* expriment des idées semblables. « [U]ne peau de visions » oppose deux mondes : le dedans et le dehors. Le monde du dedans, c'est le corps de la femme que le sujet visite « parfois » : « parfois je me terre dans les cellules osseuses d'une femme » (LN, p. 16-19). Ce voyage intérieur est teinté d'érotisme, de découverte, d'amour et de chaleur. Le corps de la femme devient un refuge contre l'extérieur où le sujet se trouve « la plupart du temps » et qui est synonyme de froideur, de violence, de noirceur et de mort :

mais le plus souvent je suis dehors  
 toujours démembré par des banquises à deux lames  
 durci comme un cuir par tant de vents noirs  
 et je regarde se tuer les gens (LN, p. 17)

Le second poème, « la beauté en pieds de bas », associe la beauté à la laideur, à la dureté, à la douleur et à l'anéantissement :

vois  
 le monde est beau  
 le monde est beau comme une brûlure à la bouche (p. 39)  
 [...]

vois  
 la terre est belle  
 la terre est belle comme une vache moisie  
 [...]

vois  
 le monde est beau  
 le monde est beau comme un œil crevé (p. 40)  
 [...]

vois  
 la vie est chouette que je te dis  
 la vie est chouette comme un ventre cassé (LN, p. 41)

La métaphore est une autre figure privilégiée par Morency. S'il va de soi que cette figure n'est pas propre à la poésie lyrique, à l'instar de Michel Lemaire qui note que le texte lyrique s'appuie sur la métaphore et sur la musicalité des mots afin de rendre un « vécu<sup>98</sup> », Jean-Michel Maulpoix observe que le discours lyrique accorde une place de choix aux images, car elles produisent une « sensation d'intériorité » (DL, p. 271) et « *un effet de présence par le recours à une absence* » (DL, p. 272, c'est l'auteur qui souligne).

Dans les cinq recueils de Morency, le sang, l'eau et la nuit comptent parmi les métaphores les plus récurrentes. La métaphore du sang apparaît dès la première section du premier recueil de Morency, qui s'intitule « À double sang ». Cette image est d'ailleurs abondamment développée dans cette section qui traite de la relation amoureuse. Par exemple, ce passage de « Pour peu » évoque la circulation sanguine :

ELLE remue la main et le fleuve déborde  
 Une *veine* à son cou bouge à peine et voilà  
 Qu'un *pouls* secret secoue la neige à la fenêtre  
 Un peu de l'hiver bleu *palpite* aux bords des vitres  
 Et sur la table mise l'arbre-miroir s'étend (PFMV, p. 37, je souligne)

Chez Morency, le sang représente souvent la passion amoureuse et l'énergie intérieure. Associé à la chaleur, au feu et à la vie, il s'agit d'une image très lyrique, comme le

---

<sup>98</sup> Michel Lemaire, « Pierre Nepveu dans la poésie québécoise contemporaine », art. cité, p. 49.

souligne Georges Perros : « Il y a lyrisme dès qu'il y a circulation; rien de plus lyrique que le sang. » (Cité par PCA, p. 121.) « Principe de la génération<sup>99</sup> », le sang véhicule la vie dans tout le corps humain. Tout en évoquant l'amour et la passion par association au cœur qui le pompe, le sang symbolise en même temps la mort lorsqu'il s'écoule du corps.

Dans plusieurs cultures, l'image du sang est étroitement liée à celle de l'eau, car « le symbole de l'eau contient celui du sang<sup>100</sup> ». Les deux symboles ont une double connotation, l'une positive et l'autre négative. Chez Morency, l'eau, et plus particulièrement le cours d'eau, est aussi associée à une poétique du déplacement propre au lyrisme tel qu'il est décrit par Jean-Michel Maulpoix. En effet, les figures du sang et de l'eau marquent chez Morency la « fluence poétique » (PCA, p. 121).

L'eau possède trois significations symboliques principales dans l'imaginaire collectif : « source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence<sup>101</sup> ». Dans la poésie de Morency, la première et la troisième significations se font particulièrement présentes. L'eau en tant que « source de vie » est souvent rapportée à la sexualité, acte par excellence de célébration de la vie. Comme nous le verrons dans l'étude thématique, cette symbolique s'actualise en particulier dans les poèmes « Les femmes-châteaux » (PVD, p. 39-41), « What about elsewhere » (p. 47-48), « Pour qu'elle lève / comme un oiseau vivace » (ANCA, p. 27-28) et « poème de la laine et du torrent » (LN, p. 20-22). On retrouve également dans les recueils du poète l'association présente dans plusieurs cultures entre la femme (ou la mère) et l'eau.

---

<sup>99</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982 [1969], p. 843.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 374.

L'eau comme « centre de régénérescence » se manifeste par exemple dans le texte liminaire de *Poèmes de la froide merveille de vivre* et dans « Les mots » (PFMV, p. 61) où l'œuvre littéraire et l'inspiration sont symbolisées par l'eau. Par ailleurs, la thématique de la naissance, si importante chez Morency, s'exprime par des images aquatiques, comme dans le poème « dans le carquois de l'indien j'avais dû me débattre j'étais plein de vieux sang » (T, p. 11-12). Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le recueil traitant de la renaissance s'intitule « *Torrentiel* ».

Chez Morency, l'eau prend souvent la forme du fleuve, image essentielle pour lui :

Pour moi le fleuve est physique. Je le vois de mes yeux, je le vois comme objet de mon regard, comme réalité extérieure à moi. Mais c'est bizarre : c'est comme si je ne le voyais pas réellement, comme si j'étais traversé par un fleuve. [...] On ne plonge jamais dans le même fleuve deux fois. Je pense que c'est une réalité philosophique fondamentale. [...] Le Saint-Laurent m'a nourri énormément, tout mon imaginaire vient de lui. La brièveté du temps, le temps qui passe comme l'eau<sup>102</sup>, c'est une de mes perceptions essentielles, et puis il y a cette espèce de hâte, cette fébrilité, cette soif de connaissances obscures qui m'habitent.<sup>103</sup>

Les valeurs que le poète attribue au fleuve rejoignent en fait celles reconnues universellement :

Le symbolisme du fleuve, de l'écoulement des eaux, est à la fois celui de la *possibilité universelle* et celui de l'*écoulement des formes* (F. Schuon), celui de la fertilité, de la mort et du renouvellement. Le courant est celui de la vie et de la mort. [...] [L]e fleuve symbolise l'existence humaine et son écoulement avec la succession des désirs, des sentiments, des intentions, et la variété de leurs détours. [...] Au sens symbolique du terme, pénétrer dans un fleuve, c'est pour l'âme entrer dans un corps. Le fleuve a pris la signification du corps. [...] Le corps possède une existence précaire, il s'écoule comme l'eau, et chaque âme possède son corps particulier, cette part éphémère de son existence, son fleuve.<sup>104</sup>

On retrouve ces significations dans le « Monologue de la froide merveille de vivre »

où le sujet est envahi par le fleuve :

je ne m'arrête ordinairement pas à considérer les rêves mouvants du fleuve le fleuve me coule dans le dos c'est assez le fleuve me descend en plein milieu du ventre entre les

<sup>102</sup> Voir le poème de Pierre Morency « Ballade du temps qui va » qui contient le vers « Et l'homme passe comme l'eau » (PFMV, p. 78-79).

<sup>103</sup> Cité par Donald Smith, entrevue citée, p. 349.

<sup>104</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 449-450.

pectoraux et c'est assez ne pensez-vous pas que cela suffit d'avoir un fleuve aussi long sur les bras dans le dos (PFMV, p. 96)

Ainsi, l'eau est intimement liée à au moins trois des cinq thèmes centraux de l'œuvre de Pierre Morency, soit la naissance, l'amour et la mort.

La nuit est une autre métaphore récurrente dans les poèmes de Morency qui a d'ailleurs publié deux recueils appelés *Douze jours dans une nuit* (1987) et *Les paroles qui marchent dans la nuit*<sup>105</sup> (1994). Dans un entretien avec Jean Royer, le poète explique le sens qu'il donne à la nuit : « Longtemps la nuit a été pour moi un territoire inconfortable et douloureux que je m'efforçais de fuir par le sommeil<sup>106</sup>. » En fait, Morency attribue à la nuit les significations qui lui sont habituellement associées : le sommeil, l'indéterminé, la tromperie, les angoisses et surtout la mort. Ainsi, dans ses poèmes, la nuit est toujours un symbole négatif, comme l'indique le titre d'un texte de *Poèmes de la vie déliée* : « La nuit nous nuit ». Dans ce poème, la nuit qui représente la mort constitue une menace pour le couple. Elle sépare les êtres, « divise l'envol des bras », « ferme et [...] enclot hommes et femmes » (PVD, p. 30). La nuit surtout triomphe du jour, si bref, si vacillant. Ce leitmotiv est repris dans le poème de *Torrentiel* « toi absente couchée en rond de chien loin » :

voici venir encore les nuits d'immondices  
nuits maudites sans portes nuits battantes  
nuits qu'on ferme à coups de triques  
nuits immobiles nuits de plomb nuits rances (T, p. 48)

La nuit est donc associée à tous les aspects de la vie que le sujet déplore : l'immobilité, la fermeture et la violence.

---

<sup>105</sup> Pierre Morency, *Les paroles qui marchent dans la nuit*, précédé de *Ce que dit Trom*, Montréal, Boréal, 1994.

<sup>106</sup> Cité par Jean Royer, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », entretien cité, p. 54.

Dans « Ballade de la suce buvante », la nuit est cette « bouche éclatée [qui] nous tire par les yeux », qui nous boit et qui nous « [pompe] comme des ventres d'eau » (PVD, p. 69), tandis que la « nuit furieuse » (T, p. 19-23) engendre tous les malheurs du monde.

Nous verrons dans l'étude thématique comment ces trois leitmotifs (le sang, l'eau et la nuit) s'articulent dans les recueils de Pierre Morency.

### 3. Le temps de la présence

Selon Antonio Rodriguez, bien qu'aucune forme verbale ne soit proprement lyrique, le pacte lyrique mobilise des formes verbales dominantes qui mettent en valeur la dimension affective. Citant Erwin Straus, le critique précise que, dans l'affectivité, « la temporalité s'organise dans un devenir en mouvement qui s'actualise constamment dans le maintenant de la présence à soi et au monde » (PL, p. 169). Le texte lyrique s'inscrit donc dans un « "temps de présence" » (PL, p. 169) qui engage surtout des verbes à l'imparfait et au présent de l'indicatif lorsqu'ils prennent un aspect imperfectif. Il privilégie également la phrase nominale qui « donne l'impression que l'énoncé est posé hors de toute localisation temporelle, modale et hors de la subjectivité du locuteur », produisant ainsi « un rapport d'immédiateté et de participation » (PL, p. 175). Les infinitives et les participiales possèdent des caractéristiques semblables aux phrases nominales. En effet, dans ces trois types de propositions, « la subjectivité semble s'éprouver dans le déroulement du monde, sans possession ni décision » (PL, p. 177).

Le présent de l'indicatif est sans aucun doute le temps dominant dans la poésie de Morency, surtout lorsqu'il est question d'amour. À ce sujet, le poème « Au présent » est révélateur : « Mon amour d'à présent je le vois sans passé ni futur » (PFMV, p. 23). Quand le

passé est évoqué, l'imparfait prend la relève et, la plupart du temps, le passé est étroitement lié au présent par les répercussions qu'il a sur celui-ci, qu'elles soient évoquées ou sous-entendues. Le poème « Le poète dans la mêlée » (PFMV, p. 53) présente un bon exemple de cette interdépendance entre le présent et le passé. Tous les verbes y sont conjugués à l'imparfait, à l'exception du dernier verbe du poème qui est au présent de l'indicatif. Dans « Quand j'avais la vie » (PVD, p. 19-20), la description du passé heureux est ponctuée de deux « retours » au présent particulièrement significatifs : « je me souviens » (p. 19) et « je sais bien ce qui arrive maudit » (p. 20). Le même phénomène se produit avec les poèmes dans lesquels le futur domine. En somme, peu nombreux sont les textes entièrement au passé ou au futur.

Dans un même ordre d'idées, Pierre Morency privilégie par endroits les phrases nominales et les propositions infinitives et participiales qui ressemblent beaucoup aux premières en ce qui a trait à leurs effets. Ainsi, le poème liminaire de *Torrentiel* ne contient que 4 verbes conjugués pour 14 vers, comme le montre cette strophe :

une certaine époque de la vie  
trous de beigne et gallons vides  
un moment dans les gares en plein midi  
le regard des arrivants pour toute aurore (T, « le simple plaisir de prononcer », p. 7)

L'auteur fait un emploi similaire des phrases nominales dans « nuit furieuse » (T, p. 19-23) et « au plus loin » (T, p. 26-27). Cette stratégie est d'ailleurs de plus en plus employée par l'auteur au fil des recueils, ce qui rend les poèmes de *Torrentiel* plus opaques mais non moins lyriques.

#### 4. Un vocabulaire hybride

Jean-Michel Maulpoix observe que l'écriture lyrique est enchevêtrement, puisqu'elle privilégie la jointure, la relation et le lien au détriment du clivage, de la séparation et de la coupure. Aussi n'est-il pas étonnant que dans les poèmes de Morency, les niveaux de langue s'entremêlent.

En effet, le vocabulaire employé par le poète frappe par son hybridité. Les expressions familières, les québécismes et même quelques anglicismes côtoient des mots de la langue soutenue et des termes spécialisés, sans compter les archaïsmes et les néologismes.

Par exemple, « le temps des oiseaux » (T, p. 37-41) renferme à la fois des expressions québécoises familières comme « boucane » et « guenillouse », des québécismes tels que « frasil », « kakawis », « ouache » et « échiffer », le terme ancien « boute-feu », le mot scientifique « plectrophanes » (classe d'oiseaux), ainsi que de nombreux néologismes tels « corvide », « pionceurs », « chicadi di di » et « grailante ».

Les néologismes employés par Pierre Morency sont souvent formés par dérivation (par ex. « démuscler », « lampeuse », « assécheurs », « bougeants ») ou par composition (par ex. « entre-épaules », « mots-calumets », « sans-feu », « poissons-cages »). Antonio Rodriguez croit que, bien qu'ils créent un « effet de surprise » et un « mouvement hors des codes », « c'est de manière plus importante la coloration du discours qui se trouve atteinte par ces procédés [les inventions lexicales]. Les ruptures détournent le cheminement configurant de la logique habituelle pour mettre parfois en avant une dimension pathique qui se rattache à la forme affective générale. » (PL, p. 218)

Finalement, les termes de la langue spécialisée sont la plupart du temps tirés du vocabulaire de la marine, de la botanique ou de l'anatomie, trois champs lexicaux abondamment développés dans les recueils de Pierre Morency.

## 5. Nostalgie de l'exclamation

Nous avons vu que le lyrisme exprime la « nostalgie de deux actes de langage liés à l'oralité<sup>107</sup> » : l'exclamation et le performatif. Cette double nostalgie s'actualise dans les premiers recueils de Pierre Morency. En effet, à plusieurs reprises, le poète cherche à produire des effets exclamatoires, par l'usage d'interjections, du point d'exclamation ou de certaines formules exclamatives. Jean-Michel Maulpoix voit dans l'exclamation le « signe le plus émotif, énergique et expressif du langage : elle reproduit graphiquement l'élévation de [la] voix [du poète], signifie *sa présence*, et manifeste l'emportement du lyrisme » (DL, p. 221, c'est l'auteur qui souligne). Ainsi, certains passages plus importants dans les poèmes de Morency sont accompagnés du point d'exclamation, par exemple la clause du poème « Je suis un des rares hommes-bombes » : « Et voici qu'une fois encore je vais m'ouvrir dans un grand fracas de lumière et de sang ! » (ANCA, p. 9)

Produisant un effet semblable, l'interjection « ô » qui sert à interpeller ou à exprimer une intensité est employée ici et là :

Ô ma belle laiteuse à saveur de banane

(PFMV, « La poudre traîne sous les robes / ya des chœurs à vents qui doivent pchouiter... », p. 68)

Ô MON FLEUVE MULTIPLE

(PFMV, « Monologue de la froide merveille de vivre », p. 102)

Mais Ô MON AMOUR MON LAIT CHAUD

(PFMV, « Monologue de la froide merveille de vivre », p. 103)

---

<sup>107</sup> Philippe Hamon, art. cité, p. 21.

ô la chute  
du toit de feu (PFMV, « Le jour désordonné », p. 42)

(ô mes compagnons ployés  
mes fraternelles bornes) (PVD, « Quand j'avais la vie », p. 19)

ô le bel éclatement de mains dans la rivière  
(ANCA, « Que nos enfants éclatés nus sous la ferraille préparent au  
fond de la mort le revirement de la situation menaçante », p. 17)

D'autres interjections telles que « ah », « oh », « hurra » et « maudit » se retrouvent également dans les recueils.

Par ailleurs, certains passages prennent la forme de phrases exclamatives non ponctuées qui expriment une émotion intense :

Vois comme je ressemble à cet érable tendre (« Juin », PFMV, p. 14)

Et dire que dehors le temps est fou comme balai (« La vie solue », PVD, p. 56)

Que nos enfants éclatés nus sous la ferraille préparent au fond de la mort le revirement de la situation menaçante (ANCA, p. 17)

Enfin, les lettres capitales servent également à accentuer l'émotion du sujet, comme dans « Fumer le vide » (PFMV, p. 65-63) où le mot « rien » est ainsi mis en relief.

## 6. Simultanéité et coprésence : les effets performatifs

Outre les effets exclamatoires, le texte lyrique multiplie aussi les effets performatifs qui permettent la « simultanéité et la coprésence de tous les paramètres de la communication<sup>108</sup> ». Il s'agit de remédier au différé qu'impose l'écrit de façon à se rapprocher le plus possible de l'oral. Jean-Michel Maulpoix croit que le sujet cherche ainsi à « faire coïncider autant que possible le mouvement de la plume et le pas de la destinée » (DL, p. 89). L'emploi des déictiques est sans doute le procédé le plus approprié pour créer

---

<sup>108</sup> *Ibid.*

ces effets. Antonio Rodriguez souligne que l'« utilisation de la fonction déictique est abondante dans le pacte lyrique, car elle permet de créer des effets de présence à partir de la virtualité de la situation. Elle engage ainsi le lecteur dans une complicité et dans une interaction plus importante. » (PL, p. 184) Ainsi, le poète lyrique aura recours à des adjectifs et pronoms démonstratifs, à des présentatifs et à des adverbes spatio-temporels, déterminés par le contexte d'énonciation.

Cette stratégie est abondamment employée par Pierre Morency dans ses premières œuvres. Innombrables sont les occurrences de l'expression « c'est » et de ses désinences verbales (« c'était, « ce sera ») ainsi que du pronom sujet « cela » ou son équivalent dans la langue familière « ça ». Les démonstratifs renforcés ou non par les particules adverbiales « ci » ou « là » ont aussi une place de choix. En ce qui concerne les adverbes spatio-temporels, le terme « ici » figure à plusieurs reprises dans les recueils. Dans le texte liminaire de *Lieu de naissance*, on retrouve une douzaine d'occurrences de ce terme et quelques autres de son pendant, l'adverbe « ailleurs ». Ce passage du « Monologue de la froide merveille de vivre » illustre bien ces procédés performatifs :

je me souviens que *demain* un grand Nordet m'éclatera dans les côtes [...] *c'est* un grand oiseau blanc qui plonge en passant ses griffes dans la neige *cela* se donne des élans aux bras ligneux du Nord et *cela* nous pousse des dessins de poudre aux vitres de l'œil aux vitres de l'âme [...] on a des joncs de glace enroulés aux vertèbres et la grand'-peine [*sic*] dorsale de *ce* pays engagé [...] notre arbre-miroir flageolle [*sic*] tout cassé au beau milieu du salon avec tous *ces* aubiers fendus il manque un étage au bonheur d'être *ici* (PFMV, p. 102, je souligne)

Les présentatifs « voici » et « voilà » sont aussi employés à plusieurs endroits, comme dans ce passage de « Dans le grand désir du monde » :

et voici que je tombe dans le grand désir du monde  
voici que le panache de la parole annonce la lumière de durer  
voici que j'ai un cœur barattant tous les sangs qu'on me donne  
le visage des proches a beau crever dans la dérouté  
voici qu'une haute porte de leurs s'est ouverte où l'on saigne le vieil homme  
(ANCA, p. 11)

Le recours à des termes de la langue familière est un autre procédé performatif employé par Morency. Ainsi figurent dans les recueils des termes comme « lamper », « chigner », « prélaris », « grafignée », « tanné », « siler », « ya », « dégobiller », « achaler » et « bardasser ». L'abondance des emprunts à la langue familière rejoint également l'aspect prosaïque du lyrisme contemporain qui, bien ancré dans le réel, ne cherche ni la noblesse, ni l'élégance, ni la distinction.

Dans un même ordre d'idées, certains gallicismes de constructions et dislocations rappelant la langue orale créent des mises en relief. C'est le cas par exemple de la formule « c'est... que » employé notamment dans les expressions « c'est dans ma poitrine que j'écris » (PVD, p. 11-12) ou « *c'est ici que je me trouve et que vous êtes* » (LN, p. 9). Ce gallicisme produit un effet d'insistance absent des tournures habituelles « j'écris dans ma poitrine » et « nous nous trouvons ici ». Le même phénomène se produit dans le vers « Je l'ai même vue une fille dans les bécoses » (« Que nos enfants éclatés nus... », ANCA, p. 18) où le complément d'objet direct est répété deux fois sous la forme du pronom et du groupe nominal, créant ainsi un effet performatif par la dislocation.

Lorsqu'ils renvoient au contexte extralinguistique, les pronoms personnels peuvent également être considérés comme des déictiques. C'est le cas des pronoms aux première et deuxième personnes qui dominent dans la poésie de Morency et qui, du point de vue du lyrisme, ont l'avantage de pouvoir être investis par le lecteur.

### **Des thèmes lyriques**

Le lyrisme se manifeste encore plus directement dans le contenu des poèmes. Une étude thématique s'impose donc d'emblée pour mieux saisir la voie lyrique de Pierre

Morency. Cinq thèmes récurrents seront tour à tour analysés dans une perspective lyrique : la naissance, l'amour, la mort, la critique sociale et la parole.

## 1. La naissance

La thématique de la naissance est au cœur de l'œuvre de Pierre Morency. Plusieurs critiques, dont Pierre Chatillon dans son article de la revue *Nord* et dans son ouvrage *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise*, se sont d'ailleurs attachés à analyser cette thématique dans sa poésie. Par ailleurs, le poète lui-même ne dit-il pas que ses « trois premiers livres de poèmes préparaient [...] [son] arrivée dans la vie<sup>109</sup> » ?

La naissance est aussi un de ces « moments transitoires » dont parle Maulpoix, où « un passage est assuré entre un temps et un autre » (PCA, p. 20). En abordant ce thème, Pierre Morency s'inscrit dans le prolongement des poètes du pays qui cherchaient à fonder une langue, une culture, une identité, un territoire. Gaston Miron ne clamait-il pas que la poésie signifie « dire oui à sa naissance<sup>110</sup> » ?

Nous verrons également comment chez Morency cette thématique s'articule avec la question de la quête de l'identité associée au lyrisme contemporain.

### 1.1 « Pour que crèvent les eaux et que je crie » : une première naissance

Dans *Poèmes de la froide merveille de vivre* et *Poèmes de la vie déliée*, la naissance ne fait pas l'objet d'un poème en particulier, mais elle est plutôt présente en filigrane dans l'ensemble des recueils. Par exemple, la femme aimée incarne parfois la figure de la mère

<sup>109</sup> Cité par Rachel Cloutier *et al.*, entretien cité, p. 10.

<sup>110</sup> Cité par Jacques Paquin, « Préface », *Petite anthologie de la poésie québécoise : poètes des Écrits des Forges*, textes choisis par Louise Blouin et Bernard Pozier, BQ, Montréal, 2003, p. 9.

dans le corps de laquelle l'homme voyage. Dans « Hélène », la femme et l'homme « avancent » l'un dans l'autre. Le sujet se retrouve dépourvu de corps, dans un état fœtal :

*Elle avance dans moi blessée moi dans elle sans tête  
Moi dans elle sans yeux sans visage sans mains* (PFMV, p. 9)

Plusieurs autres termes tels que « voies », « sans lumière », « petit-lait », « paille », « eaux » et « nus » enrichissent dans ce poème le champ lexical de la naissance. Par ailleurs, les images du commencement, comme le matin, l'aube, le printemps, l'enfance, les fruits, la floraison, les semences, le ventre, les seins et l'eau, sont dispersées ici et là dans les deux premiers recueils.

Pour Pierre Chatillon, « Les femmes-châteaux » est l'un des poèmes de Morency les plus significatifs par rapport au thème de la naissance. Il met en scène « une sorte de fœtus heureux qui circule dans une femme<sup>111</sup> ». Nous verrons plus loin que le château est un symbole de sécurité et de protection, associé à la figure de la mère. Plusieurs passages de ce poème appuient cette interprétation dont cette allusion au ventre : « Et puis j'allais dormir dans leur ventre » (PVD, p. 40). À propos de cette thématique et de l'image de ventre, Pierre Morency dit d'ailleurs :

La plupart de mes poèmes racontent le drame d'un homme qui est attiré par la noirceur et la chaleur du ventre et qui veut en sortir pour arriver dans la lumière, pour arriver dans la vraie vie. [...] Ça prend souvent toute une vie pour sortir du ventre de sa mère.<sup>112</sup>

Pierre Chatillon note que les lieux clos évoqués dans les poèmes de Pierre Morency contiennent souvent de l'eau. Il observe également que le sujet lui-même devient dans plusieurs poèmes un lieu matriciel (voir par ex. « Hélène » et « On ne saurait dire », PFMV, p. 9 et 47, et « C'est dans ma poitrine que j'écris », PVD, p. 11), pour enfin conclure que le poète

<sup>111</sup> Pierre Chatillon, art. cité, p. 206.

<sup>112</sup> Cité par Rachel Cloutier *et al.*, entretien cité, p. 9.

est donc aussi prisonnier de lui-même que du ventre de la mère. Il porte en lui une matrice dont il est l'enfant, et cet enfant veut trouver en ce lieu l'inspiration pour écrire. Et c'est au plus profond de ce lieu matriciel qu'il trouve sa compagne, ce qui revient à dire qu'il la porte en lui. [...] En fait il s'agit d'un jeu de miroirs hallucinant où la condition de non-né est poussée à sa limite.<sup>113</sup>

Le thème de la naissance s'articule plus clairement dans *Au nord constamment de l'amour*. Le texte liminaire raconte la naissance particulière et difficile du sujet qui veut « prendre ses distances par rapport à la mère<sup>114</sup> » :

Je dois dire tout de suite que je ne suis pas venu au monde comme quiconque. Non. Je ne suis pas venu par le passage d'une femme. Non. Je crois que tout a commencé le jour où je reposais dans le ventre d'un avion. Je n'étais pas un enfant, j'étais une bombe. (ANCA, p. 9)

Cette venue au monde sous la forme d'une bombe est une épreuve : « Ce n'est pas facile d'être une bombe, vous me comprenez. Une bombe n'a pas beaucoup d'avenir. » (*Ibid.*) En naissant, le sujet entraîne aussi la mort d'autres personnes : « J'ai dû faire beaucoup de morts quand je suis tombé. » (*Ibid.*) Une fois que la bombe a explosé, le sujet doit se reconstruire :

Mais je sais très bien qu'un jour, éclat par éclat, un éclat dans la verdure, un éclat dans le sang d'une femme, un éclat dans le fleuve, un éclat dans la vie de la ville, un jour, éclat par éclat, je me suis refait. (*Ibid.*)

Il s'agit donc d'un processus de construction de l'identité qui procède d'une volonté de s'affirmer comme individu. Le thème de la naissance met en fait de l'avant un lyrisme de la précarité selon lequel le poème lyrique est un espace où le sujet « se montre défait, divisé, décentré, errant en vue de soi » : « Voué à une indéfinie partance, le sujet lyrique continue plutôt de regarder en soi se dissiper la figure de l'homme [...], mais en cherchant, cette fois, de nouveaux liens, par où retrouver un visage. » (PCA, p. 125)

---

<sup>113</sup> Pierre Chatillon, art. cité, p. 210.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 213.

Une seconde naissance, aussi violente et douloureuse que la première, attend le sujet :  
 « Je suis toujours une sorte de vie sous ma patience d'acier. Et voici qu'une fois encore je  
 vais m'ouvrir dans un grand fracas de lumière et de sang ! » (ANCA, p. 9) On peut croire  
 que cette renaissance lui permettra de passer d'une « sorte de vie » à un être entier.

Dans le dernier poème du recueil, « Autour de notre vie je gravite non encore né non  
 encore formé », qui forme une paire avec le premier, le sujet évoque cette renaissance. Ainsi  
 après être né à lui-même sous la forme d'une bombe, le sujet espère une seconde naissance  
 qui va lui permettre d'entrer en relation avec l'Autre, d'« entrer » pleinement dans sa vie, lui  
 qui « gravite » « autour » d'elle. Il présente un sujet « non encore né » et « non encore  
 formé » qui annonce sa naissance prochaine :

Un jour j'aurai des mains  
 le même jour je commencerai d'avoir un cœur (ANCA, p. 29)

Nous avons vu que ce poème repose sur la répétition du syntagme « j'aurai des  
 mains » qui est repris une vingtaine de fois. Les mains ont une importance capitale pour le  
 sujet, car c'est par elles que le sujet peut donner, prendre, aimer, combattre, aider, appeler,  
 retenir, se relever. Mais surtout, les mains servent à entrer en contact avec le monde, en  
 particulier avec la femme aimée :

un jour j'aurai des mains  
 j'aurai des mains pour t'appeler quand je coule  
 [...]

mes mains seront des ponts pour que tu passes en moi

[...]  
 j'aurai des mains pour arriver jusqu'à toi (ANCA, p. 30)

Dans plusieurs cultures, les mains expriment l'activité, la puissance, le pouvoir et la domination<sup>115</sup>. « Instrument de maîtrise<sup>116</sup> », de « prise de possession » et d'« invocation<sup>117</sup> », les mains sont « liées à la connaissance [...], car elles ont pour fin le langage<sup>118</sup> ». En résumé,

[l]a main est comme une synthèse, exclusivement humaine, du masculin et du féminin; elle est passive en ce qu'elle contient; active en ce qu'elle tient. Elle sert d'arme et d'outil; elle se prolonge par ses instruments. Mais elle différencie l'homme de tout animal et sert à différencier aussi les objets qu'elle touche et modèle.<sup>119</sup>

Les mains permettent donc au sujet de faire des gestes par lesquels il se définit. Le jour où le sujet « aura des mains » sera un jour heureux, le jour où il naîtra enfin comme individu à part entière :

puis j'aurai des mains enfin j'aurai des mains  
pour que crèvent les eaux et que je crie (ANCA, p. 30)

Pourtant, cet événement aura des conséquences malheureuses. En effet, comme le montrait le premier poème d'*Au nord constamment de l'amour*, la naissance ne se fait jamais sans heurts :

ce jour-là le monde s'affaîssera dans les fêlures  
ce jour-là des femmes et des enfants seront bus par la mort  
ce jour-là des hommes moisiront sous la gale  
un lit de boue noircie durcira la paix  
mais ce jour-là j'aurai des mains (*Ibid.*)

Dans le poème de *Torrentiel* « dans le carquois de l'indien j'avais dû me débattre j'étais plein de vieux sang », le sujet revient sur sa première naissance :

on m'a lavé m'a versé  
dans le ventre d'une mère  
pour que j'apprenne  
pour que je me lie  
que je vogue (T, p. 11)

<sup>115</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 599.

<sup>116</sup> *Ibid.*

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 601.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 602.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 603.

La naissance se présente ici comme un voyage initiatique en mer. Les images reliées à la navigation sont d'ailleurs récurrentes : « petit marin », « je ramais », « houles », « nappes », « voile », « jonque », « carène », « coque », « brise-lames », « vaisseau », « épave », « mer ».

Au début, tout se déroule bien : « quand on m'a sorti je savais où aller » (*ibid.*). Le sujet fait même corps avec la mer : « houle moi-même parfois / ondoyant sur les nappes » (T, p. 12). Puis il se sent menacé au fur et à mesure qu'il fait connaissance avec le dehors :

ce crâne battait d'une voile ténue  
pompait des messages mous pour le dehors  
j'étais l'intérieur menacé d'une jonque  
(carène active sur les mares) (*Ibid.*)

Lorsqu'il se retrouve bien malgré lui à l'extérieur du corps de la mère, il connaît des moments difficiles :

on me passa durement hors de la coque  
une bête m'enjambait  
la bête d'être jeune me faisait de ses crocs

poussé sur le brise-lames  
je gagnais le domaine sauvage (*Ibid.*)

Le sujet naissant, « louveteau caboché rentrant dans ses lésions » et « petit vaisseau criant dans la tourmente » (*ibid.*), découvre la souffrance d'être homme dans ce « domaine sauvage » et hostile qu'est le monde. Dès sa naissance, son sort est scellé :

pour tout partage : la gueule de la soif  
et l'horizon comme une épave  
sous la mer (*Ibid.*)

Le sujet est donc condamné au désir insatisfait, au naufrage ou à l'abandon.

## 1.2 « Je passe une porte vent debout » : la renaissance du sujet

Comme l'indique son titre, *Lieu de naissance* consacre une place de choix à la thématique de la naissance. Ce recueil est véritablement le lieu où le poète renaît à la vie. « [B]uvons à la santé » décrit au passé la première naissance du sujet, comme l'indique le premier vers : « je venais au monde » (LN, p. 14). Cette naissance est ardue et douloureuse; elle se réalise « à coups de lames » et de « brûlures ». « [Souillé] de paroles ivres-mortes », le sujet « [nage] dans des semaines de boue » (*ibid.*). Il s'agit d'« un temps maigre un temps quasi pas vrai » (LN, p. 15) où le sujet est en état d'attente. L'arrivée de la femme aimée « avec un visage beau comme le battement du matin » (*ibid.*) vient transformer les choses du tout au tout. Le contact avec l'Autre devient le remède contre la laideur, la froideur, la douleur, la maladie et la mort. Enfin, le sujet peut « boire à la santé de la nuit » et « arracher [...] la douleur électrique ». La venue de la femme permet donc au sujet de venir véritablement au monde : « je t'attendais pour commencer » (*ibid.*).

Dans le poème en prose « qui rate son essor moisit », on trace le récit d'une transformation, d'un passage d'un état à un autre. Le locuteur s'adresse à un « vous » qui se transforme en oiseau. La transformation semble inévitable et le « vous » n'a aucun contrôle sur son déroulement. Il doit lâcher prise :

Vous n'avez plus qu'à vous en remettre à l'espace qui inclinera bien à vous boire, c'est son ouvrage. Debout sur le trottoir, vous vous laissez lamper par les vents senteux du soleil. Puis vous signalez un taxi. Ou plutôt non. Restez là, droit dans les ridelles de la lumière et attendez. Vous deviendrez peu à peu un oiseau. (LN, p. 29)

S'ensuit le récit de la métamorphose : apparition des plumes sur la tête, des ailes à la place des mains, de la queue, des pieds et de la cervelle, « la transformation dont on s'accommode le plus volontiers » (LN, p. 30). Enfin, les battements cardiaques s'accélèrent,

changement positif s'il en est un, car « une poitrine qui se met à trembler annonce la magie d'un sentir inconnu » (*ibid.*).

En dernier lieu, l'oiseau s'envole :

Quand vous êtes tout chaud en dedans, vous prenez votre envol. C'est le plus grand moment de votre vie, il ne faut pas le souiller. Il vous suffit de tout oublier des jours et des mois précédents. Ne concédez aucun regard aux valises qui attendent sur le trottoir. Le mieux est de laisser pourrir tout cela. (*Ibid.*)

Ainsi, pour que la transformation soit heureuse, il faut tirer un trait sur le passé, et laisser mourir son ancienne vie et son corps d'avant. Il ne s'agit pas d'un passage facile, comme il avait été ardu avant la métamorphose « de mettre ses bottines comme si c'était la dernière paire, comme si c'était la dernière fois » (LN, p. 29).

Ce texte raconte donc une étape fondamentale de la vie, celle où l'on prend son envol, où l'on oublie le passé pour s'engager dans une nouvelle vie. La symbolique de l'oiseau est d'ailleurs très révélatrice. Le poète Rainer Maria Rilke voit dans l'oiseau « l'emblème du sujet lyrique<sup>120</sup> » :

son nid est presque un corps maternel extérieur, à lui consenti par la nature, et qu'il se borne à aménager et à couvrir, au lieu d'y être entièrement contenu. Aussi a-t-il, de tous les animaux, le rapport le plus confiant avec le monde extérieur, comme s'il se savait lié à lui par le plus intime secret. C'est pourquoi il chante au sein du monde comme s'il chantait au-dedans de lui-même, c'est pourquoi nous accueillons si aisément en nous son chant, il nous semble le traduire dans notre sensibilité sans aucune perte, il peut même transformer en nous, un instant, le monde tout entier en espace intérieur, parce que nous sentons que l'oiseau ne distingue pas entre son cœur et celui du monde.<sup>121</sup>

De façon plus universelle, l'oiseau, symbole de l'âme, représente les « relations entre le ciel et la terre<sup>122</sup> ». Tout comme le lyrisme, il cherche à s'élever. Par ailleurs, Pierre Morency affirme que, lorsqu'il écrit, il devient souvent un oiseau<sup>123</sup>.

<sup>120</sup> Martine Broda, *op. cit.*, p. 233.

<sup>121</sup> Cité par Martine Broda, *op. cit.*, p. 232.

<sup>122</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 695.

<sup>123</sup> Voir Pierre Morency, « Tout se tient », avant-propos, *op. cit.*, p. 19.

Dans le dernier poème de *Lieu de naissance*, « le feu et l'aube », le champ lexical associé au thème de la naissance est riche, notamment dans la deuxième partie, entièrement au passé, qui raconte encore une fois la première naissance au monde :

j'ai *poussé* sur ma *vie* en bafouant les *ventres*  
 j'ai rampé dans les caves où le *père* pourrissait  
 [...]
 *à peine sorti du trou* je frottais sur les pierres  
 je *tétais* les flammèches au bec des chalumeaux  
 et puis et puis et puis  
 le *père* s'emmouvait toujours dans les puisards (LN, p. 45, je souligne)

Cette naissance est toujours une étape difficile. Enfin, après avoir lutté et souffert, le sujet voit la lumière et renaît à la vie :

et me voici arrivé sur le toit de ma jeunesse  
 par-dessus les maisons je sens battre le nord  
 et le jour va venir il pousse du golfe jusqu'à nous

la clarté  
 c'est une tête qui travaille dans les bassins  
 je la vois je la vois (p. 46)  
 [...]
 c'est une jarre non c'est un puits de rayons qui renverse  
 c'est le début je suis en vie c'est le début (LN, p. 47)

Le poème se conclut par la reprise d'une image développée au tout début du poème. En effet, la première partie qui évoquait « un gros feu de corneilles [qui] tournoie dans le matin » se terminait par le vers « l'oiseau rauque est en feu pour que le jour se lève » (LN, p. 44). Le poème se ferme sur le vers « la torche de corneilles enflamme le Passé » (p. 47), comme s'il s'agissait d'une seconde naissance qui demande d'enterrer le passé pour s'accomplir. La majuscule sacralisante au terme « passé » indique par ailleurs toute l'emprise que celui-ci avait sur le sujet avant sa nouvelle vie.

*Torrentiel* approfondit cette veine poétique abordée dans *Lieu de naissance*. En fait, le cinquième recueil de Pierre Morency peut être considéré comme celui du passage, du recommencement et de la transformation, thèmes qui s'actualisent notamment dans les

images de la porte et de la fenêtre. En effet, nombreuses sont les occurrences du mot « porte(s) » (au moins 11) et de termes associés tels que « chambranles », « seuils », « ouverture », « verrouillée », « verrous », « vasistas », « clé », « penture », « hublot », « embrasure », « porches », « barrières », « vitres », « serrures », « enclos » et « fenêtre(s) ».

La thématique du recommencement se manifeste dès le premier poème de *Torrentiel*, « le simple plaisir de prononcer », dans lequel les images évoquant le temps sont nombreuses : « dans le soir », « une certaine époque de la vie », « un moment dans les gares », « en plein midi », « pour toute aurore » (T, p. 7). À ce propos, le poète a recours à l'image évocatrice de la « bardane », un arbre qui pousse dans les décombres. Par ailleurs, les connotations qui ressortent du poème sont en majorité positives : « le simple plaisir », « le fou périple », « l'eau rare » (*ibid.*), « désir sans mesure », « la misaine gonflait » (T, p. 8). Ainsi, le poème décrit une étape de transition heureuse où le personnage se défait du passé pour passer à autre chose :

final bâton dit-il à son passé  
je passe une porte vent debout (*Ibid.*)

Ces deux derniers vers font le pont avec le dernier poème du recueil précédent, *Lieu de naissance*, qui se terminait par « la torche de corneille enflamme le Passé » (LN, p. 47). Tous deux expriment un passage, un recommencement qui procure une nouvelle force.

Le poème débutant par « la première fois que vous ouvrez les portes noires » indique également une transformation. Le personnage incarné par le pronom « vous » vit une prise de conscience :

*la première fois que vous ouvrez les portes noires  
vous êtes étouffés de vous voir accroupis  
c'est vous là-bas l'enfant qui chauffe dans la mer  
vous vous levez de votre roi vous rangez les couteaux* (T, p. 9)

Le mot « accroupis » s’oppose ici au terme « debout » qui clôt le poème précédent. Accablé de se voir accroupi, le personnage se lève et range les couteaux, symboles de mort, de sacrifice, de vengeance et de lutte<sup>124</sup>. Il tire ainsi une croix sur la souffrance endurée et passe à une autre étape; il se prend en main.

## 2. L’amour

Essence même du lyrisme, l’amour est un thème central dans la poésie de Pierre Morency, comme en témoigne le titre de son troisième recueil, *Au nord constamment de l’amour*. Le poète lui-même ouvrira l’avant-propos de la rétrospective de Boréal (2004) par ces mots : « Vous tenez entre vos mains un livre d’amour<sup>125</sup>. » Du point de vue du lyrisme contemporain, l’amour est l’expérience ultime de l’altérité, car elle place le sujet devant l’Autre et par conséquent face à lui-même. La passion amoureuse

s’exaspère et subsiste par le lyrisme, car elle procède de la même source que lui : le cœur, foyer du sentiment et de la parole inspirée. [...] [L]e moment turbulent de l’amour est aussi cette révélation ou cette *crise* qui permet au sujet de devenir à la fois plus singulier et plus humain. (DL, p. 312. C’est l’auteur qui souligne.)

Martine Broda voit dans l’amour et le désir les questions essentielles que pose le lyrisme contemporain. L’amour est cette « illumination entre toutes profane<sup>126</sup> » qui nous est la plus accessible, à présent que la religion a perdu de son emprise.

### 2.1 « À double sang » : les pouvoirs de l’amour

Toute une section de *Poèmes de la froide merveille de vivre* est dédiée à la femme et à l’amour. En effet, dans « À double sang », le sujet chante et célèbre l’union amoureuse. À

<sup>124</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 306.

<sup>125</sup> Pierre Morency, « Tout se tient », avant-propos, *op. cit.*, p. 7.

<sup>126</sup> Martine Broda, *op. cit.*, p. 241.

plusieurs endroits, le sujet s'adresse directement à l'être aimé au moyen d'expressions comme « mon amour » (PFMV, « Juin », p. 14, 15, 16) ou « mon œuvre vive » (PFMV, « Le jour désordonné », p. 43). Le poème « Ma passerelle » se présente comme un hymne à la femme aimée :

Ma passerelle légère au parfum de thé  
 Ma lumière droite et filante  
 Mon espace et mon air vitaux  
 Ma toute claire aux portes closes (PFMV, p. 33)

Il faut noter dans cet extrait la figure de la passerelle, que l'on retrouve également dans « Juin ». La passerelle constitue un de ces lieux « transitoires » privilégiés par le lyrisme, qui permettent le passage d'un monde à un autre (PCA, p. 20). L'image de la passerelle, associée à la femme aimée, pourrait donc signifier que celle-ci est un pont, un mode de relation entre le sujet et le monde ou encore entre le sujet et lui-même.

Dans « À double sang », la relation amoureuse est fusionnelle et même obsessionnelle, l'homme et la femme ne formant qu'une entité :

*Nous nous habiterons l'un et l'autre sans raison* (PFMV, « Hélène », p. 9)

*Elle avance dans moi moi dans elle par bonds* (*Ibid.*)

Aujourd'hui mon oreille est semée en ton ventre  
 Et je n'écoute plus que le chant de ton pouls (PFMV, « Juin », p. 17)

Je suis offert en toi comme revers du feu  
 (PFMV, « Tout alentour de nos maisons secrètes », p. 21)

Et vous le sauriez enfin  
 Comment c'est une femme  
 Qui déborde dans les veines d'un homme (PFMV, « La mémoire difficile », p. 41)

Jusqu'à quels puits profonds  
 Cette femme s'enfoncé  
 Sous la vitre remuante de mon corps (PFMV, « On ne saurait dire », p. 47)

La même image des corps qui s'emboîtent est reprise notamment dans « Monologue de la froide merveille de vivre » (« JE ME RETROUVE EN TOI COMME EN LA MER LE



douleur signifie toujours pour quelqu'un faire l'expérience vécue immédiate d'une perturbation dans sa relation avec le monde. » (Cité par PL, p. 103.)

Dans cette même optique, les lieux décrits sont souvent clos et possèdent, par conséquent, une valeur d'intimité. L'accent est mis sur l'intérieur et l'intériorité, comme en témoigne l'abondance des prépositions « en », « sous », et « dans ». Par exemple, dans le premier texte de *Poèmes de la froide merveille de vivre*, « Hélène » (PFMV, p. 9), les termes « cachée », « opaque », « sous les apparences », « tapie », « en dedans », « secrètes », « silence », « au creux de nous » (deux occurrences), « dans moi » (trois occurrences), « dans elle » (trois occurrences) viennent appuyer cette valeur d'intimité. Le sujet et les objets s'inscrivent souvent dans des lieux clos comme la maison, l'île, la cour, la serre, la cage, la chambre, le salon, le vivoir, le coffre, la niche, le lac et le jardin. Dans l'optique du lyrisme, l'évocation de lieux clos « exprime le bonheur électif du couple humain » (DL, p. 370) et « la douce connivence de l'amour » (DL, p. 371). Ainsi, le sujet se construit un monde intime, atemporel et utopique, d'où le réel est exclu et où il se sent libre malgré l'étroitesse des lieux.

Le « je » énonciateur attribue à l'amour de nombreux pouvoirs dont celui de repousser la mort : « Et nous ne savons plus ce que c'est que la mort » (PFMV, « Juin », p. 13), « ENSEMBLE L'UN PAR L'AUTRE ÉPARGNÉS DE LA MORT » (PFMV, « Ensemble l'un par l'autre », p. 35). L'amour qu'éprouve le sujet devient même contagieux et suscite chez les autres un désir de communauté et un enthousiasme pour la vie :

Mon amour mon amour le vent du fleuve est bon  
 Je viens juste d'ouvrir le carreau de la chambre  
 Et voilà que des hommes des femmes des enfants  
 Se sont mis à chanter de vivre tous ensemble  
 Mon amour mon amour notre amour est du monde (PFMV, « Juin », p. 15)

L'amour est aussi le refuge contre un dehors hostile au sujet. Par exemple, dans « une peau de visions », le sujet visite le corps de la femme pour fuir la violence et la froideur du monde extérieur :

parfois je me terre dans les cellules osseuses d'une femme  
forant à coups d'amour des puits de miel et d'air frais  
je m'occupe à lancer des S.O.S. dans son cerveau  
à naviguer sur ses mers de tranquillité  
à varger sur ses grilles de silence  
et je l'amène frayer au bout de ses eaux douces  
des œufs de nébuleuses

mais la plupart du temps je suis dehors  
et je regarde se tuer les gens (LN, p. 17)

[...]

la plupart du temps je suis dehors oui  
en plein dans la vie chauve  
griffé à demi pourri par la vie à furoncles  
déchargé de tous les drapeaux consolateurs  
avec même pas un peu de haine pour panache  
comprenez-vous maintenant  
que parfois je me terre dans les cellules osseuses d'une femme (LN, p. 18-19)

Dans les poèmes en prose composant la suite poétique « Monologue de la froide merveille de vivre », le sujet exprime son malaise vis-à-vis du pays. Il est submergé contre son gré par le fleuve St-Laurent, il perd sa femme dans les glaces du fleuve, il dénonce les « interminables lacs assis de cette terre en chômage » (PFMV, p. 100), puis, envahi par « un grand Nordet », conclut qu'« il manque un étage au bonheur d'être ici » (PFMV, p. 102). Par contre, dans les poèmes en vers qui débutent tous par la conjonction « mais », le sujet retrouve une certaine joie de vivre dans le bras de la femme aimée :

MAIS IL Y A TES SEINS-ROSACES  
QUI ONT ÉMERGÉ DU VERRE DE L'HIVER  
ET QUI SE SONT MIS À VOYAGER  
DANS MON FLEUVE DU VENTRE (PFMV, p. 97)

MAIS CHAQUE MATIN NOUS NOUS RECOMMENÇONS  
DANS L'ÉTANG-MILLE OISEAUX DE LA FENÊTRE  
LES FEUILLES VERTES DU SALON

ONT COURU JUSQUE DANS LA CHAMBRE  
 ET LE POLLEN CACHÉ DES TABLEAUX  
 FÉCONDE LES MOUVEMENTS  
 DE NOTRE COMMUNION QUOTIDIENNE (PFMV, p. 101)

Plus encore, l'amour devient source d'espoir en un avenir meilleur :

ET DANS CE TRAÎNEAU-LIT  
 NOUS SURVIVRONS À LA DÉRIVE  
 DU SOL NATAL (PFMV, p. 103)

Soulignons que les lieux évoqués ainsi que le vocabulaire employé dans ces passages évoquent encore une fois l'intimité.

Dans « l'éperon d'hier, aujourd'hui », l'amour triomphe de la mort incarnée dans la figure du « grand éperon » avec lequel le sujet est d'abord aux prises :

et il passa  
 chaque jour toutes les nuits sans prévenir  
 me séparant mille fois en plein midi  
 me vieillissant de trous pas croyables  
 saccagea la paix ardente du jeune homme  
 affolant mon sang neuf  
 me confina au noir (T, p. 51)

Le grand éperon « coupeur de chemins » et « cingleur de têtes » ampute, encoche, courbe, retranche, retire, sépare, saccage, affole, confine, taille, foudroie, « achale ». Les trois dernières strophes du texte racontent la victoire du sujet sur le grand éperon, grâce à l'amour :

j'ai creusé à son insu gagné  
 le temps moins fou de mon domaine  
 là où j'accueille enfin  
 cette compagne aux flancs sereins  
 ses yeux penseurs aigus de maintenant (T, p. 52)  
 [...]

l'énorme au bec brûlant mollit  
 fila plus loin rager sur d'autres jeunesses (T, p. 53)

Même s'ils ne font qu'un, l'homme et la femme restent profondément différents, comme le dévoile le poème « Harponné ». Le sujet se décrit lui-même par ses actions qui

traduisent une certaine colère : d'abord, il « défonce en rampant si harponné sur les signes de glace », ensuite il « tonne où les assécheurs annulent le lieu des veines » et il « blasphème en la mêlée morte le nom granuleux de la peur » et, enfin, il « fouille le friselis des nerfs la magie du pain » (ANCA, p. 23). En fait, le sujet combat la froideur, la sécheresse, l'absence de sentiments et de mouvement, la peur et la mort. De son côté, le personnage incarné par le pronom « elle » se définit plutôt par son état harmonieux :

elle est parmi les murs elle est au centre des échelles  
 [...]
 elle abandonne le plus vrai feu c'est mon amour  
 [...]
 elle pousse dans la santé claire des enfants c'est mon amour  
 [...]
 elle sème dans la fraîche et la chaleur  
 [...]
 elle est l'odeur de table en chaque pore battant (*Ibid.*)

Le personnage féminin symbolise l'abandon, l'équilibre, la sincérité, la santé, l'enfance et la vie. Tout lui semble facile, contrairement au sujet qui doit sans cesse lutter. Cette même opposition entre le sujet et la femme se retrouve dans le texte « Pile ou face » de *Poèmes de la froide merveille de vivre* qui révèle que, du côté pile, la femme est « toute clarté » alors que, de côté face, le sujet est « remous secret » (PFMV, p. 31).

La dernière partie de *Poèmes de la vie déliée*, « Celle qui me dure », aborde la thématique de l'amour. Le poème « Toi qui me dures » est un hymne à la femme aimée qui est dépeinte dans toutes ses splendeurs. Ce texte s'apparente à l'ode, « cette forme où le lyrisme vient donner sa mesure » (DL, p. 181) et dans laquelle le poète fait l'éloge d'un objet :

Lorsqu'il loue et célèbre, le lyrisme s'établit dans sa dimension la plus propre : langue altière ou joyeuse, parole vivante qui unifie, et non plus voix mélancolique de la subjectivité désarmée. Il affirme sa vocation à exalter et à co-naître ce qui demeure d'ordinaire séparé ou dissimulé dans le monde. (DL, p. 403)

Dans « Toi qui me dures », le corps occupe encore une fois une place essentielle. Tour à tour sont évoqués et qualifiés la tête, le front, les bras, la gorge, la peau, la langue, le cœur, les épaules, les yeux, les joues, la poitrine, les jambes, la bouche, les lèvres, le ventre et les oreilles. Le poète emploie en alternance des tournures positives et négatives pour décrire la femme :

Toi tu n'as pas les bras qui montent comme les feux  
 Tu n'as pas de piège sur ta gorge  
 Jamais je ne me perds dans les filets de ta peau  
 Toi tu n'as pas la langue dans la poche des autres

Toi tu as des cœurs partout dans la mémoire  
 Toi tu as des épaules qui fusent dans la nuit  
 Toi tu as les yeux comme des chemins-passeurs  
 Tu as les joues comme du bois frais  
 Toi tu dénonces l'inanité du temps par la poitrine (PVD, p. 77)

Ce procédé permet d'accentuer le contraste entre la femme aimée et les autres femmes, tout en faisant ressortir le caractère exceptionnel du personnage décrit comme le fait également l'anaphore.

À la toute fin du poème, le sujet exprime encore plus directement l'importance que possède pour lui la femme aimée : « Toi qui portes le noir et blanc de ma vie / Dans tes mains » (*ibid.*). Le sujet est donc vulnérable et dépendant de la femme qui définit son identité entière. Le lyrisme d'aujourd'hui est d'ailleurs l'expression de l'altération du sujet, c'est-à-dire qu'il exprime la façon dont le sujet se transforme au contact de l'Autre. Comme le soutient Jean-Michel Maulpoix, le sujet lyrique « a besoin du détour d'autrui pour se saisir » (PCA, p. 37). L'Autre permet donc au sujet de se découvrir, de se définir, de comprendre qui il est et ce qu'il fait dans ce monde. En d'autres termes, le sujet lyrique possède une

identité à laquelle l'altérité seule peut ouvrir un accès. La poésie [lyrique] est ce langage altéré où l'on fait détour par autrui pour accéder à soi. [...] [L]'identité du sujet lyrique est moins fixatoire et déterminante que relationnelle. Elle vaut par les juxtapositions et les relations établies : le sujet lyrique existe à proportion des rapports qu'il invente. (PCA, p. 23-24)

Dans « Il est si facile de te casser comme une paille / si facile de te saigner toute », le sujet exprime les sentiments qu'il ressent lorsqu'il est séparé de l'être aimé :

loin de toi je m'assèche loin de toi je perds le nord de ma vie et le sud et tous les points qui appellent [...] loin de toi je m'affadis loin de toi je suis au neutre [...] je manque d'air [...] loin de toi je suis pauvre loin de toi je me dilue et me délave (PVD, p. 81)

Le sujet a besoin de la femme qu'il aime pour se comprendre, se reconnaître, s'orienter, pour être heureux, pour simplement vivre. La fusion est ici poussée à l'extrême, ce que rend bien la répétition du syntagme « loin de toi ».

« Ce qu'il faut de délire » abonde dans le même sens. Le sujet décrit sa bien-aimée et rappelle le bonheur qu'il éprouve à l'aimer :

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 montes 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 (PVD, p. 83)

Plusieurs termes dans ce poème évoquent l'enthousiasme et l'emportement lyrique devant l'amour : « délire », « douce », « divagation », « ouverte », « bonne », « forte », « vivante », « rapide désir », « montes », « prenante », « sang », « haute », « animes ». L'absence de ponctuation vient aussi renforcer ces sentiments, en accentuant le rythme.

Dans « légende de la pousse et du faucon », l'amour est plus serein, plus doux. Les amoureux sont conscients de leur chance d'être des « survivants du périple impensable où l'on naît ». Enfin, après tant de lutte, l'apaisement émerge :

l'entaille est close il fait clair maintenant  
dans ce pays de jour que nous partageons  
pour la soif d'être encore plus entés sur les choses  
à la faveur de ton ventre avisé mon ambiante (T, p. 57)

tu ne fournis pas dans l'âme d'être femme  
et par ce corps exact de nature attendue  
depuis qu'on ne bouille plus d'être au large  
parmi les centres mouvants de refus en refuges (T, p. 58)

Il est à noter que dans *Au nord constamment de l'amour*, l'amour occupe une place moins importante, comme l'indique le titre du recueil qui évoque une rupture par rapport à ce sentiment. La célébration de l'amour et de la femme est donc entravée.

## 2.2 « L'armoire à gestes » : la rencontre sexuelle

Dans *Poèmes de la vie déliée*, l'amour acquiert une nouvelle dimension : la sexualité. La partie centrale du recueil de Morency, « L'armoire à gestes » (p. 35-48), compte quatre poèmes qui évoquent la rencontre érotique du sujet avec la femme aimée.

Dans « Les femmes-châteaux », le sujet raconte le récit d'une période de sa vie où il « habitait » dans des femmes-châteaux. Pendant des mois, il voyageait dans plusieurs parties de leurs corps, suivant chaque jour le même trajet :

Je passais alors des étés complets  
 Dans des femmes-châteaux  
 [...]
 Le matin elles me conduisaient dans elles sans fond  
 Comme un canot  
 [...]
 L'après-midi je montais dans leur visage  
 Et je me coulais dans leur bouche  
 [...]
 Vers huit heures  
 Les femmes-châteaux m'appelaient dans leur torse  
 [...]
 Et puis j'allais dormir dans leur ventre (PVD, p. 39-40)

Aux côtés de ces femmes-châteaux, de leurs « torsos de vin frais » et de leurs « fontaines libres dans les jambes » (PVD, p. 39), le sujet découvre la sexualité :

Je découvrais le profond univers du geste  
 Et j'avancais sur leurs étangs ouverts  
 Défoncé d'émerveillement : j'apprenais  
 Les branches dures des femmes  
 Et les mouvements de leurs huiles (*Ibid.*)  
 [...]
 Elles m'enseignaient les masques odorants du baiser  
 Les grilles du mensonge les prisons du serment (PVD, p. 40)

Le poème lyrique est d'ailleurs un espace de découverte, d'apprentissage qui, ici encore, passe par l'Autre, par la femme. La sexualité est également célébration des corps, de l'amour et de la vie.

Cette expérience érotique est donc heureuse. La description que le sujet fait de ces femmes est d'ailleurs très élogieuse. Le château est un symbole de sécurité et de protection, en même temps qu'il représente « la conjonction des désirs » et la « transcendance<sup>127</sup> ».

« Dans l'armoire à gestes » met en scène une autre rencontre sensuelle. Cette fois, le sujet fréquente une femme qu'il nomme « ma petite amie Lumière », comme si la femme était porteuse de vie et de bonheur. La lumière est d'ailleurs un symbole de régénérescence, de connaissance, d'espérance, de vie et d'élévation<sup>128</sup>, cette même élévation vers laquelle tend la parole lyrique.

Il s'agit, à l'instar des « Femmes-châteaux », d'un autre récit s'apparentant à un conte merveilleux. Il raconte l'histoire de Lumière qui pendant vingt ans a habité chez une famille « à bière éteinte » et « à verre dépoli » (PVD, p. 43). Un jour, elle reconnaît la « maison de chair » du sujet, y entre et va s'étendre dans « l'armoire au creux du lit » (*ibid.*), où se trouve déjà le sujet. L'armoire est un lieu clos et intime, destiné dans ce cas-ci aux « gestes », c'est-à-dire aux mouvements du corps. S'ensuit donc la rencontre érotique :

Nous étions tous les deux dans l'armoire à gestes  
 Nous nous percions le ventre pour décanter la brume  
 La peur jaillissait avec les eaux de l'amour  
 Lumière se répandait sur moi comme un drapeau molli  
 Elle semait ses mains partout elle semait ses yeux  
 [...]  
 Jamais un homme n'avait couché nu sur sa bouche  
 Jamais un homme n'avait marché dans ses lèvres

Elle chantait  
 Toute en eau d'apprendre la vie dans une armoire à gestes

<sup>127</sup> Jacques Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 216.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 584-589.

Seule avec moi dans un grand coffre à baisers  
 Le pouls de ma maison cognait dans ses jambes données  
 Lumière s'entr'ouvrait jusque dans sa poitrine  
 Et nous nous traversions comme des radeaux de fonte (PVD, p. 44)

Alors que dans le poème précédent le sujet était initié à la sexualité, c'est lui cette fois qui fait découvrir les plaisirs charnels à la femme.

Les deux autres textes de la section « L'armoire à gestes », « Il y avait une fois un homme qui buvait des pots pleins de femmes à racines » et « What about elsewhere », ainsi que le poème « Déserte » décrivent des rencontres sexuelles empreintes d'une certaine violence :

Et je te casse  
 [...]
 Toi qui allais dans moi comme une lame  
 Qui piquais sur ma tête comme une bombe de sang

Et je bats des pieds dans ton ventre de verre  
 Te dévissant le rêve à même le baiser  
 Ma petite abolie suante ma si belle brisée  
 Et je te laisse nue dans toi pilassée  
 Dans toi déserte minée jusqu'aux racines  
 Avec tes yeux coulés sur des épaules de pierre (PVD, « Déserte », p. 27)

Parfois, le sujet semble même vouloir anéantir sa partenaire, détruire son identité pour se l'approprier entièrement :

J'anéantissais à loisir son visage de grès  
 J'effritais ses épaules et ses bras  
 Je biffais dans mes yeux ses couteaux de peau blanche  
 (PVD, « What about elsewhere », p. 47)

Par ailleurs, comme nous l'avons vu dans l'étude de la forme, l'univers de la sexualité est souvent associé à l'eau. C'est un monde liquide, fluide :

En un temps d'huile qui durait dans les lèvres  
 J'ai connu des femmes molles et coulantes  
 Comme des chairs d'orange  
 J'ai connu des filles lisses et mouilleuses  
 Qui vous salivaient un miel ouvert sur les épaules

Je les chauffais à la coque dans mes vases cachés  
 Ou je les versais sur mes amis comme du vin

(PVD, « Il y avait une fois un homme... », p. 37)

Dans « What about elsewhere », on retrouve des syntagmes comme « huileuse », « coulante », « l'eau de sa bouche », « couler », « mon crâne d'eau », « un pouls marin », « sous ma quille », « pluie », « eau rose de boue », « sang ».

Les mêmes images sont reprises dans le poème « Pour qu'elle lève / comme un oiseau vivace » qui parle de séduction et de l'union amoureuse : « elle se dresse comme un geyser aux mains libres », « elle a soif d'eau franche », « il plonge / dans le remous » (ANCA, p. 27). L'amour est décrit comme une entreprise de séduction entre deux êtres qui se pourchassent et tentent de se conquérir. Aussi le poème contient-il de nombreuses expressions telles que « la toile de l'amour », « les filets du rite », « elle fuit », « un chercheur », « cachée », « cours », « liens », « reprenne » et « chasseur ». L'amour est donc toujours en mouvement.

Dans *Lieu de naissance*, le « poème de la laine et du torrent » évoque la relation sexuelle par la métaphore du voyage en mer :

nous étions là depuis le début du monde  
 nous attendions au quai très profond du désir  
 ballottés par des vagues énormes de rougeurs  
 [...]
 soudain j'ai cargué toutes les fibres  
 et je l'ai appareillée (LN, p. 20)

Le vocabulaire associé à la marine et à l'eau est d'ailleurs très abondant et varié : « voiles », « couler », « torrents », « fleuves », « huile », « salive », « plages », « compas », « ballant », « ruisselait », « roue », « mousse », « proue », « coque », « bastingage », « cordages », « filions », « houles », « chute », « baie », « eaux », « nageais », « bourrasque », « rorqual », « bouillons », « sondant », « vents ».

« [J]e l’embrasse » dépeint également une rencontre érotique à laquelle la nature réagit et répond, comme si elle était le miroir des sensations des personnages :

je l’embrasse  
 [...]
   
 et les arbres sont fous raides
   
 les montagnes soufflent comme des ventres
   
 elle amorce dans mes haubans une danse de feu
   
 et je vacille et je glisse au fond comme un couteau

et tous les glaciers fondent sur sa joue
   
 le fond des océans s’éclaire comme un œil

et elle s’étend sur le lac comme une huile odorante
   
 je la conduis très loin dans elle et nous piquons vers le fond
   
 les murs du ciel dégouttent d’un beau sang net
   
 les moineaux les plus brisés se dressent dans les mouillures (LN, p. 23-24)

Jean-Michel Maulpoix observe que la nature en tant que « *cosmos* » (DL, p. 326), c’est-à-dire « ce qui est essentiel, ce qui est total, ce qui est apparent » (DL, p. 325), est « l’interlocutrice ou le témoin privilégié du lyrisme. Le poète s’entretient à travers elle avec sa propre condition » (DL, p. 326), « lui confiant le soin de dire le propre de l’être » (DL, p. 328).

Par ailleurs, l’enchevêtrement des corps à la nature que l’on observe dans ce poème est tout à fait dans l’esprit du lyrisme contemporain qui « affirme que l’être se trouve partout chez lui et partout hors de lui » (PCA, p. 122).

### 2.3 « Ce gros amour en moi lève des drapeaux noirs » : l’amour tragique

Si l’amour est de prime abord heureux, il engendre tout de même la souffrance. En fait, le lyrisme est le chant de l’amour tragique qui mène à la douleur :

Le chant lyrique est par excellence le lieu d’une [...] *suspension* de la douleur [...]. Un tel chant est rendu possible par l’insatiable appétit du désir que rien ne saurait combler et qui rapporte l’homme à l’infini. Force vitale, le désir a vocation à la douleur [...]. (DL, p. 315-316. C’est l’auteur qui souligne.)

Nous avons vu que la sexualité implique déjà une certaine forme de violence et de souffrance. Aussi dans les poèmes de Morency, même passionnément amoureux, les amants souffrent-ils. D'abord, il semble que le désir du sujet est condamné à n'être jamais totalement satisfait :

Tu es là près de moi et je te cherche encore  
 [...]
   
Je sais que tu es là mais comme ivre blessé  
 Je fouille tous les champs tous les yeux et demande  
 Où se trouve ma femme elle si près de moi (PFMV, « Juin », p. 17)

Dans « Lieux communs », les amoureux constatent que l'amour apporte la lumière, mais qu'il est également synonyme de blessure et de confusion :

Je t'aime je t'aime c'est un lieu commun  
 [...]
   
Nous habitons ensemble ce mot percé comme un os  
 Tout à la fois blessés lumineux morcelés confondus (PFMV, p. 25)

Par ailleurs, le sujet souffre également devant la tristesse de la femme qu'il aime :

Pour peu qu'elle soit triste et pour peu qu'elle pleure  
 Elle anime un bourreau qui me brise en dedans (PFMV, « Pour peu », p. 37)

Dans le poème clausulaire de *Poèmes de la vie déliée*, les amoureux sont séparés, et le sujet communique avec la femme aimée par télégramme. Toutefois, la communication échoue, car le télégramme reste « sans réponse » :

JE SUIS LOIN PERDU DANS MOI STOP  
 C'EST BEAU  
 MAIS C'EST FROID STOP  
 JE VOIS DES VISAGES STOP  
 LE TIEN EST EN PLUS APPELANT STOP  
 [...]
   
JE TE CRIE DANS MOI STOP  
 SANS RÉPONSE (PVD, « Télégramme », p. 85)

Dans « Monologue de la froide merveille de vivre », c'est le pays qui sépare les amoureux. :

je vois mêlée à l'aube ma femme-vie enchaînée à une glace errante je la poursuis je cours sur les blocs l'espace trompe ma ferveur de la reprendre en mes sources chaudes

entre ma femme-vie et mes mains blanches le fleuve s'élargit les montagnes surgissent les gouffres prolifèrent le sol n'est plus trait d'union avec ma femme en allée le pays innomé se détache et se met en dérive (PFMV, p. 98)

Le sujet a perdu la femme qu'il aime et qui est toute sa vie, sa « femme-vie ». Il part à sa recherche, mais sans succès, puisque « ce pays nous ligote à une errance quotidienne » (*ibid.*). Cette allusion au pays rappelle le groupe de poètes qui, au cours des années 1960 au Québec, ont dénoncé l'aliénation collective des Québécois. Ainsi, même s'il n'a jamais été politiquement engagé, Pierre Morency a quand même subi à l'occasion les influences des poètes dits du pays. Ses recueils font partie de ceux de cette génération qui « intègrent le pays comme une sorte d'ingrédient surajouté ou comme un volet marginal<sup>129</sup> » plutôt que d'être complètement centrés sur ce thème.

Dans « quand partira la nourricière », le sujet amoureux ne peut envisager l'amour sans évoquer la mort prochaine qui le séparera de celle qu'il aime. D'abord, la femme aimée est assimilée à une nourricière qui lui permet de rester en vie. Plus encore, elle est « la dernière femme du monde » (LN, p. 25), la seule qui existe pour le sujet. Aussi le sujet appréhende-t-il sa mort comme la fin de tout :

quand tu mourras  
 les arbres auront soif jusqu'au faite  
 quand tu mourras  
 le lit du fleuve laissera voir son squelette  
 quand tu mourras aie !  
 les oiseaux sécheront sur les fils  
 le système du printemps manquera d'huile (*Ibid.*)  
 [...]  
 les climats les plus doux seront troués de balles  
 des chancres incroyables séviront aux fenêtres  
 le mois de mai craquera sous la foudre (LN, p. 26)

Une fois encore, le sujet transpose dans la nature ses états d'âme, comme si la mort de la femme qu'il aime allait annihiler la vie et la beauté du monde.

---

<sup>129</sup> François Dumont, *op. cit.*, p. 74.

Le sujet s'exprime encore plus directement dans la dernière strophe :

quand tu mourras aie !  
je ne serai plus qu'un dogue rageur  
accroupi devant des portes d'apparences (*Ibid.*)

La reprise de la formule « quand tu mourras aie ! » accentue la douleur du sujet qui s'imagine dans une telle situation.

Le sujet ne fait pas qu'appréhender la mort, car il la rencontre au cœur même de l'amour. Ainsi, la mort vient parfois déranger les amants dans leur quotidien : « Trois oiseaux sont venus mourir sur notre table » (PFMV, « Juin », p. 13). La conclusion de « Quand je dis » ne laisse aucun doute quant à la présence de la mort dans l'amour : « J'affirme que je t'aime mais que j'en meurs m'amie » (PFMV, p. 19).

L'amour est donc étroitement lié à la mort. De fait, Jean-Michel Maulpoix ne dit-il pas que « le lyrisme naît de la rencontre de l'amour et de la mort » (DL, p. 301) ? Par exemple, dans « En-dessous » [*sic*], le couple fait l'expérience de la mort :

Mais nous avons très peu la vie  
Nous vivons en-dessous [*sic*] de la ligne du sang  
Avec le cœur flottant  
Dans les eaux de la cervelle  
[...]  
La mort s'imisce dans nos ombres  
La mort joue dans le sable avec nos enfants (PVD, p. 23)

Les amoureux, prisonniers « dans une petite chambre de fer », « coupés percés par des lames de chair » (*ibid.*), sont surpris par la mort qu'ils n'attendaient pas.

De prime abord, « Ce gros amour » apparaît comme un hymne à l'amour, dans lequel le sujet est encore une fois intimement lié au corps de la femme. Cette fois-ci pourtant, il n'est pas à l'intérieur d'elle, mais *contre* elle :

Je suis contre ton cou je suis contre ton sang  
Je suis contre la guerre qui grumelle le sang  
Je suis contre ta joue je suis contre tes yeux (PVD, p. 25)

Il faut attendre les derniers vers pour comprendre que ce poème parle en fait de la mort. Le vers clausulaire (« Ce gros amour en nous lève des drapeaux noirs », *ibid.*) révèle une prise de conscience de la présence de la mort dans l'amour même. En cela, ce poème manifeste un lyrisme désillusionné, bien ancré dans le réel. Le poète ne croit plus à un monde utopique où amour rime avec toujours. En fait, le lyrisme contemporain « dit la vie humaine telle qu'elle se donne et telle qu'elle s'éprouve, littéralement et dans tous ses non-sens » (PCA, p. 130).

Nous avons vu comment la nuit associée à la mort est un obstacle à l'amour. En effet, dans « La nuit nous nuit », le couple est de nouveau menacé, cette fois par la nuit :

Pourquoi sommes-nous si loin de nous  
C'est la nuit qui divise l'envol des bras  
Les lueurs elles sont liantes comme les mains  
C'est la nuit qui ferme et qui enclot hommes et femmes  
[...]  
La nuit  
Nos maisons dressent des vitres épaisses et lourdes  
Entre les êtres (PVD, p. 29-30)

Contrairement au jour, la nuit éloigne les amants et fait d'eux des prisonniers. Il y a bien quelques moments heureux pour les amoureux, mais ces instants ne durent pas et la nuit triomphe :

À midi parfois nous savons nous tenir par la bouche  
Mais c'est court  
Le regard vacille comme un oiseau  
Nous sommes déjà si loin de nous (PVD, p. 30)

Dans « toi absente couchée en rond de chien loin », poème de *Torrentiel*, l'image de la nuit est reprise avec toutes ses connotations négatives et cette fois-ci encore, elle nuit au bonheur du couple :

je te touche le jour et te rejoins souvent  
la nuit me sépare  
longues nuits de couteaux (T, p. 48)

La nuit, la femme aimée devient « absente », repliée sur elle-même « en rond de chien », et le sujet se sent « loin » d'elle.

Par son titre, le poème « Tirer un si grand amour avec un bateau pourri » (ANCA, p. 12-14) traduit très bien l'emprise de la mort, incarnée par le « bateau pourri », sur l'amour, si « grand » soit-il. C'est aussi le cas du poème « Il est si facile de te casser comme une paille / si facile de te saigner toute » (PVD, p. 81) dont le titre évoque une cruauté à même l'amour.

« Nous mourrons tous assassinés » est sans doute le poème dans lequel l'amour est mêlé au plus près à la mort. Il décrit un meurtre futur perpétré par le sujet sur la femme qu'il aime. Dans la première séquence, le « je » énonciateur prépare son crime :

J'aurai un revolver  
 Un revolver avec une crosse de nacre blanc  
 Un revolver avec un canon court  
 Avec des balles dedans fraîches comme des fruits  
 Je le mettrai dans ma poche  
 Je monterai chez toi  
 Plein d'amour dans la ceinture (PVD, p. 71)

Paradoxalement, il décrit avec beaucoup d'amour la femme qu'il s'apprête à tuer :

Tu seras là rêvant  
 À tes enfants perdus dans la moutarde  
 Peut-être à des phlox aussi à des chambres qui parlent  
 Tu auras encore de ces sourires  
 Qui éclairent comme des feux  
 Tu auras encore de ces baisers ouverts comme des golfes  
 [...]
 Toi tu auras encore des gestes plongeant dans mes ombres  
 Toi tu auras dans les paumes  
 La vieille odeur connue (PVD, p. 72)

Il semble commettre ce geste cruel en signe du désespoir profond qui l'habite :

Je monterai chez toi  
 Avec ma vie griffée sur les bords  
 Avec ma vie acide  
 [...]

Moi je ne rirai plus  
 J'aurai ma vie dans la gorge  
 Ma vie grafignée (*Ibid.*)

Ce n'est donc pas pour le plaisir qu'il commettra ce meurtre, même s'il y voit un geste d'amour et de beauté.

Finalement, le sujet fera feu :

Ce sera très court  
 Des trous sonores éclateront sur ta poitrine  
 Le sang ira partout dans les fontaines  
 Sur chaque branche sur tous les fronts  
 Le sang de mon amour dans les canivaux [*sic*]  
 Sur les prélaris partout dans les bœufs  
 Le sang de mon amour le sang de mon amour (PVD, p. 73)

La répétition « le sang de mon amour » vient renforcer le paradoxe de cet assassinat en rappelant qu'il est la conséquence d'un grand amour.

Pour finir, il tentera de s'enlever la vie, « mais il n'y aura plus de balles » (*ibid.*). Ainsi, le meurtre apparaît comme un acte symbolique. Puisque « nous mourrons tous assassinés », aussi bien que ce soit par amour, se dit le sujet.

### 3. La mort ou « la grand'blanche »

A l'instar de l'amour, la mort occupe une place tout aussi importante dans les cinq recueils de Pierre Morency. En fait, la poésie lyrique « exprime l'être-là de l'homme, elle dit sa condition précaire, ses affections, ses désirs, ses angoisses » (DL, p. 317-318).

Dans *Poèmes de la froide merveille de vivre*, la sous-section de « Les paroles gelées » portant le titre « denis lévesque » (p. 71-81) aborde cette thématique. Les titres des poèmes de cette section sont d'ailleurs évocateurs. Par exemple, « Les corridors ne mènent nulle part » (p. 73) traduit le caractère inutile et absurde de la vie et de la mort. Plus personnel, le poème « Je le sais » exprime la conscience que possède le sujet de sa fin prochaine : « Un

jour je mourrai / Il fera froid dans ma chemise » (PFMV, p. 76). Le sujet est conscient de sa précarité, mais il ne s'en insurge ni ne tente de la combattre. Il ressort plutôt de ce poème une froide résignation. Dans ce « "lyrisme dégrisé" de la croyance, de l'utopie et du sublime » (PCA, p. 129), le sujet affiche son « consentement à la finitude » (PCA, p. 130), sachant très bien que la mort fait partie de la vie.

C'est sans doute « La grand'blanche » qui décrit le mieux l'expérience de la mort telle que la conçoit le poète :

Elle glisse  
 Elle rôde entre le tic et le tac des pendules  
 C'est dans les cloches qu'elle se trouve le mieux  
 Et prend ses vacances dans les lits habités  
 On l'entend quelquefois qui halète  
 Dans des souliers chauds  
 Mais c'est quand même dans les manches  
 Des chemises mouillées  
 Qu'elle se sent chez elle

La grand'blanche  
 La mort autrement dite (PFMV, p. 74)

La mort omniprésente guette et « revient toujours » (*ibid.*) comme une fatalité. Comme le disait Jean-Michel Maulpoix, le lyrisme exprime l'idée que « n'importe où, et à chaque instant, l'homme est à même de disparaître, ou d'éprouver soudain le sentiment violent de sa finitude » (DL, p. 318). La mort frappe donc n'importe qui sans prévenir; aucun lieu ne peut servir d'abri, pas même les « bureaux présidentiels » (PFMV, p. 75). Les mêmes idées sont reprises dans « Ballade du temps qui va » où le sujet constate que « l'homme passe comme l'eau » (PFMV, p. 78-79), et que la mort n'épargne personne : « Nous sommes tous du même lot » (PFMV, p. 79). Le temps qui fuit mène inexorablement à la mort et à l'oubli.

Certains autres textes de *Poèmes de la froide merveille de vivre* expriment des idées semblables. « Rondel de la vie fragile » aborde la question de la précarité de la vie. Dans ce





la peur, la sécheresse et la mort dominant. Ce temps est non seulement marqué par la mort, mais aussi par l'absence de passion et d'enthousiasme :

cet hiver-là  
un peuple de fervents finissaient de sécher  
sur les vigneaux [*sic*] de pierre blanche (LN, p. 13)

Par l'emploi du plus-que-parfait, les vers clausulaires révèlent la cause de cet état déplorable des choses. En effet, cette situation a été provoquée par un laisser-aller et un manque de confiance : « on sut enfin / que pas un seul os de l'espoir avait été nourri » (*ibid.*).

« [N]otre campagne à l'hospice » développe de nouveau le thème de la mort, mais dans un traitement tout à fait différent. Ce poème raconte la vie future du sujet à l'hospice dans lequel on l'aura placé le jour où il sera devenu fou. Il décrit le « grand amour » qu'il vivra avec une vieille femme rencontrée à cet endroit, pour finalement évoquer leur mort :

Un matin sec du mois de janvier, on viendra vider mon crachoir dans l'aile des vieux. [...] Puis on me descendra dans la tombe où elle reposerait déjà [...]. Là, nous nous empoignerons. Nous ne serons plus des vieillards, nous serons un couple de jeunes défunts. (LN, p. 28)

La mort serait donc un moment d'une certaine beauté et douceur où la jeunesse et la vieillesse s'annulent et où l'amour serait possible.

#### 4. La critique sociale

Le lyrisme contemporain, comme l'attestent les poèmes de Morency, est un « espace de quête, d'interpellation et de questionnement » (PCA, p. 123). En effet, dans ses recueils, le poète « s'en prend à la réalité tout entière. Il en poursuit l'étude, en recherche les défauts, en observe les jointures. » (*Ibid.*) Ainsi, ses textes tendent à devenir « puissance d'examen » plutôt que « puissance de célébration » (*ibid.*), en exprimant l'échec, l'insatisfaction, les imperfections d'un monde avec lequel il est souvent « en conflit, en procès » (*ibid.*). Aussi

est-il révélateur que les phrases interrogatives sont beaucoup plus nombreuses que les phrases exclamatives dans les recueils de Morency. La critique sociale liée à un conflit avec le milieu est une thématique récurrente dans la poésie québécoise des années 1960-1970. En effet, les poètes dits du pays ont dénoncé l'aliénation collective tout en soutenant « une conception humaniste de la vie sociale<sup>130</sup> ». Ils étaient également sensibles « au sort des opprimés, à la guerre froide et sa menace nucléaire, [et] surtout au désir d'affirmation qui animait la société québécoise de l'époque<sup>131</sup> ». En ce sens, la poésie de Pierre Morency prolonge celle de Jacques Brault dont le recueil *Mémoires* (1965) se présente comme une « célébration lyrique doublée d'une sévère critique de la mentalité canadienne-française<sup>132</sup> ». Toutefois, Pierre Morency inscrit rarement la société qu'il critique dans un territoire délimité, sa critique s'étendant plutôt à l'ensemble des sociétés occidentales modernes.

Certains aspects de la critique sociale de Pierre Morency traduisent presque littéralement les théories d'Adorno sur le lyrisme, telles qu'elles sont présentées par Jean-Claude Pinson. En effet, dans son « Discours sur la poésie lyrique et la société » (1958), Adorno affirme que « la poésie lyrique ne peut être dissociée » de « la dialectique de la résistance du sujet individuel [...] au processus de réification qu'entraîne la domination sans partage de la raison instrumentale<sup>133</sup> ». Adorno croit en effet que la poésie lyrique est un mode de protestation et de résistance contre la domination de la raison qui altère l'homme et le prive de sa véritable identité :

Le « moi qui parle dans la poésie lyrique est un moi qui se définit et s'exprime comme opposé au collectif, à l'objectivité ». En se plongeant en lui-même, le sujet essaie de retrouver l'immédiateté d'une nature non encore aliénée. Mais, dialectiquement, cette quête d'une pure subjectivité témoigne en fait de la souffrance que cause au sujet une existence

---

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Pierre Nepveu, « Préface », *Petite anthologie de la poésie québécoise : poètes du Noroît*, textes choisis par Álvaro Faleiros, Montréal, BQ, 2003 [2002], p. 9.

<sup>132</sup> François Dumont, *op. cit.*, p. 72.

<sup>133</sup> Jean-Claude Pinson, *op. cit.*, p. 224.

irréremédiablement en butte à l'objectivité aliénante d'un monde réifié et, par là, de son appartenance à cette société dont il voudrait s'abstraire.<sup>134</sup>

À l'instar du poète lyrique, Pierre Morency cherche par l'écriture à « témoigner [...] pour ce qui dans la société résiste encore à l'aliénation<sup>135</sup> », en dénonçant un conformisme imposé, le règne du rationnel et en exprimant la nostalgie d'une société qui n'est pas avilie ni dépersonnalisée.

#### 4.1 « La vie solue » : critique du conformisme

Une bonne partie de *Poèmes de la vie déliée* est consacrée à la thématique de la critique sociale. Le titre même du recueil peut être relié à ce thème important. En effet, la vie « déliée » est une vie défaite de ses liens où l'être est libre d'être lui-même. Cet idéal de vie est à l'opposé de celui décrit dans le poème « La vie solue », qui s'inscrit dans la section du même nom. Ce poème critique avec ironie la vie rangée que la société nous impose. À cet effet, le passage entre parenthèses au début du texte, qui agit comme une dédicace, est éloquent : « à tous les tourneurs en rond, aux becs de persil, aux brûleurs de consciences qui reculent avec leurs yeux dans les poches pour finalement tomber dans un trou qui s'est fait tout seul dans leur péritoine » (PVD, p. 55).

Ce texte dépeint un personnage, « un monsieur sans oreilles et pierreux dans ses côtes » (*ibid.*), qui tous les matins se rend au travail, toujours élégamment vêtu :

C'est très beau à voir  
 Son chapeau bien rasé sur la tête  
 Il allume la première cigarette du condamné à vivre  
 Il prend pied dans une rue  
 Qui le lampe par les semelles (*Ibid.*)  
 [...]
 Avance dans la chair minée d'une ville calleuse

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 225. (Comprend entre guillemets une citation d'Adorno.)

<sup>135</sup> *Ibid.*

Puis se laisse happer par un gros bec d'édifice  
 [...]
 À neuf heures sans rire il célèbre le mariage  
 De son ventre avec un gros bureau d'acier (PVD, p. 56)

Ce personnage rangé, soigné, sérieux, honorable et convenable contraste avec ce qui se passe « dehors » :

Dehors le temps est fou comme balai  
 Ça sent bon l'oiseau frais dans les érables  
 Le printemps frémit partout sur les pelouses mur à mur  
 C'est un matin à ouvrir les filles en éventail  
 À leur conter des histoires de pommes ouvertes  
 Un matin à se verser dans les épaules des veuves à soie (*Ibid.*)

Ainsi, le dehors est marqué par la folie, le désir, la légèreté, la joie, la jeunesse, le jeu, l'imaginaire et la liberté. Toutefois, le personnage n'a pas conscience de cette vie qui fleurit autour de lui, trop occupé qu'il est à suivre sa routine. Il rentre chez lui après le travail, où il retrouve sa femme :

Le monsieur met son chapeau bien rasé  
 Et s'en revient chez lui  
 Par des couloirs secrets lavés par des saints blêmes (PVD, p. 58)  
 [...]

Le monsieur sans oreilles et pierreux dans les côtes  
 Se répand dans sa maison  
 Qui hoquète [*sic*] par les tapis  
 À sa femme sans cuisses  
 Il donne un baiser lisse comme un crâne  
 Puis très poliment  
 Sans excès sans presse comme dans les fours  
 Il se laisse couler dans la vie solue  
 Qui le boit petit à petit par le siège (PVD, p. 59)

Ce passage permet d'attribuer une signification au mot « solue », un néologisme sans doute formé par le poète à partir de l'expression « la vie dissolue ». C'est donc dire que « solue » serait synonyme de « rangée », « austère » et « réglée ». En fait, toute la partie « la vie solue » se présente comme une critique du règne de la raison, du conformisme et des conventions sociales qui font de nous des « condamné[s] à vivre » (PVD, p. 55).

Ainsi, dans « Maudit matin mou », le sujet dénonce l'aveuglement des gens à accepter inconditionnellement les décisions des autorités. Cette attitude coupe les gens de leurs véritables émotions, tout en les privant de leur identité :

Nous ne sommes plus rien en nos corps sans nom  
 Béni-oui-oui mouilleux aux tempes d'eau tranquille  
 Voiliers marinés dans des lits turgescents  
 Nous acquiesçons à l'invasion du ventre  
 Par la brume (PVD, p. 53)

La routine, conjuguée à l'obéissance à des conventions, mène donc à la mollesse, à la fatigue, à la vieillesse et à la fermeture à soi et à l'Autre.

Ce poème expose également une préoccupation pour le quotidien propre au lyrisme contemporain qui « est le relief de l'ordinaire, du moindre et du familier » (PCA, p. 124). Ce thème est présent dès 1967, notamment dans la section « La vie microscope » (p. 83-93) de *Poèmes de la froide merveille de vivre*. Dans le premier poème de cette section, on recense déjà une vingtaine d'occurrences de l'adjectif « petit » et de ses désinences (par ex. « rapetisser »), sans compter les autres termes exprimant l'idée de petitesse, tels que « fine », « pas énorme », « rien », « courtes », « mineur », « pas gros », « rétrécir », « peu », « mini » et « micro ». En effet, dans « Poème qui n'en est pas un / ou qui pourrait bien être le seul », la routine est décrite avec force détails et beaucoup d'ironie :

Petit dimanche au coin du feu qui n'existe pas  
 La petite femme n'arrête pas  
 Le petit ressort dans les petites femmes  
 N'a pas besoin d'être remonté  
 C'est commode (PFMV, p. 86)

Le poème joue également sur les oppositions entre le petit et le grand pour créer des jeux de mots et des effets de surprise et de contraste : « Les petits comptes font les grosses dettes » (PFMV, p. 84), « Petite mémoire des grands amis » (PFMV, p. 86), « Les grands

amis font des petites visites » (PFMV, p. 87), « Petite fin de semaine avant la grande semaine » (*ibid.*).

On devine par les termes employés et par l'ironie que ce « petit » mode de vie sans ambitions, sans aspirations, sans éclat et sans émerveillement déplaît au sujet :

On se rapetisse pour des riens à propos de rien  
 On se blesse petit à petit  
 Il n'y a pas d'après coup pour remplir la faille (PFMV, p. 84)  
 [...]
   
 Les soirées sont courtes  
 À dix heures déjà on a du sable dans les yeux  
 Le ventre n'en a pas gros à vendre  
 Santé grêle homme frêle on gèle maudit  
 La vie s'en va ça part du coin des côtes  
 Puis ça se rétrécit dans la cervelle  
 La mémoire débande juste  
 Avant la coulée des souvenirs (PFMV, p. 85)

La routine conduit donc à la maladie, aux blessures morales, au désenchantement, à la perte de son identité et même à la mort.

Dans un même ordre d'idées, « Tirer un si grand amour avec un bateau pourri » met en scène une situation conflictuelle où les désirs du personnage – un enfant – s'opposent à ceux de la société :

voyez-le  
 il aurait voulu commencer comme tous les autres  
 il aurait voulu chevaucher le feu d'être beau  
 il aurait voulu voler dans chaque chant d'oiseau  
 il aurait voulu couler dans les ruisseaux comme une écorce  
 mais pour toute chaleur  
 seul le baiser rance de la mauvaise mère sur ses chaînes (ANCA, p. 12)

Cet enfant est placé dans une situation qu'il n'a jamais voulue et dans laquelle il se sent mal à l'aise. Il est privé de sa liberté et d'amour, seul, enfermé dans une cave. Cet enfant se transformera en un homme tout aussi malheureux, brisé, qui « se traîne comme un lièvre touché à travers son amour » (ANCA, p. 13), à bout de force :

voyez-le c'est un homme bien ordinaire  
 seulement il n'en peut plus de vivre assis dans la douleur commune

il n'en peut plus de foncer sur tous les fronts de la naissance  
 il n'en peut plus de garder sous la peau cette enfance de vermine (*Ibid.*)

Le sujet se manifeste à la toute fin du poème sous la forme du « nous », afin de condamner cet état des choses où tous doivent se conformer à un modèle qui ne leur correspond pas et réprimer leur désir profond de liberté, de folie et d'amour. Rejoignant en cela la poésie de Pierre Nepveu, Pierre Morency déplore que « la conscience de la réalité de la condition humaine [ait] fait voler en éclats les valeurs sur lesquelles on bâtissait une vie, a dissipé l'illusion du rêve romantique, celui d'une existence belle, exaltée, pleinement signifiante<sup>136</sup> ». Le sujet constate que la situation est pratiquement sans issue et qu'il est difficile de nager à contre-courant à bord d'un « bateau pourri ».

Dans « la beauté en pieds de bas », le sujet critique le peu d'attention que les gens portent à la beauté qui les entoure et dénonce le confort et la paresse :

d'une fenêtre à l'autre voyez  
 l'appel robuste des frênes  
 les tiges aux bras chargés de sang  
 les fonds de cour ruisselants de siestes  
 les vapeurs d'oiseaux dans les haies  
 voyez le seringa sentir jusqu'au bout de la rue  
 voyez rondir le bardeau dans le soleil  
 voyez le premier jour du monde

mais  
 ça ne veut pas tuer l'étroit paradis des pantoufles  
 ça pompe le semblant des fruits  
 dans le loisir usé de la radio (LN, p. 37)

Par la suite, le sujet décrit ses propres comportements pour mieux tracer un contraste :

je tire sur les amarres du matin lâche  
 je pousse contre les voiles  
 je t'aspire la moelle du sommeil  
 je trôle en masse sur les nerfs qui nous tiennent (LN, p. 39)

---

<sup>136</sup> Michel Lemaire, « L'émotion d'un lyrisme neutre », art. cité, p. 56.

Auparavant, dans « une peau de visions », le sujet s'était réfugié « dans les cellules osseuses d'une femme » pour fuir une société qui ne lui convenait pas :

et je regarde se tuer les gens :

certains se munissent de roues pesantes  
 et tournent lentement sur les essieux des villes  
 certains se mettent en bouteille  
 et ferment le bouchon changé en tête  
 d'autres sans prévenir deviennent carburateurs  
 pièces détachées silencieux garantis

[...]

j'en vois qui se pendent au mât magique du soir  
 j'en vois qui donnent du front dans les caniveaux  
 et qui vident leur sang dans des flasses dépolis  
 j'en vois qui mordent des obus d'occasion  
 et qui se déboîtent sans un cri dans les rues  
 j'en vois pleins de sueurs étranges  
 qui tirent sur le fil de leur vie  
 et qui s'écrasent sur les terrains privés  
 certains crachent leur plus belle huile  
 dans des planètes de plastique  
 d'autres mettent au fleuve des rafiots perforés  
 qui les étouffent dans des cales de broche et de vase

[...]

voyez-les s'élancer hors de leurs propres yeux  
 voyez-les s'emplier de tuf et de coquerelles  
 voyez-les s'offrir tout nus au nordet venimeux  
 voyez-les s'entourer de barbelés et tomber dans le trafic  
 voyez-les chatouiller à bout d'eau des moteurs à pétrole  
 voyez-les s'enfermer dans la cave de leur corps  
 et se saouler de rats de rance et de rapace (LN, p. 17-18)

L'allitération en « r » dans ce dernier vers vient accentuer la dureté du monde dépeint. En somme, le sujet dénonce le manque d'intégrité et de passion, la superficialité et l'absurdité des gens qui s'attachent à des futilités et qui courent à leur propre perte.

Dans « faubourgs de bayol », le sujet affirme que, dans une société qui impose le conformisme, la poésie n'a pas sa place. Ainsi, le poète doit partir pour écrire :

je m'en vais  
 je m'en vais vous tailler une poésie lointaine

[...]  
 je m'en vais à Bandour à Montsillier  
 je m'en vais à l'Île de Gazon à Podo à Filigne  
 là c'est là qu'on fait jaillir le caminal  
 les essences du barbure les tables de ghindor  
 [...]  
 je m'en vais m'éventer dans les stations du large (T, p. 54-55)

Tous les lieux évoqués étant fictifs, ce voyage est en fait un périple dans l'imaginaire, dans cette folie propre à chacun, ce qu'appuie le recours aux néologismes tels que « caminal ».

Les motifs qui poussent le sujet à partir en voyage sont nombreux. Il est excédé par « tous ces bancs faciles sur les estrades », par les « langues qui sèchent », « le sable glacé », « le durci de la ville ». Il en a assez « du mou », « des visages tracés d'avance / des grincements de masques des culasses / et des cœurs à tiroirs » (T, p. 54) :

décapé avec les vieux coffres  
 cardé et comme la laine de pétrole qu'on roule  
 agriffé dans les foules et pour le bon usage  
 vous m'avez tant ramoné en choyant  
 je vous lâche comme une chique  
 je fuis par la fente de la cave (T, p. 55)

Le sujet déplore ici « le bon usage », la facilité, le lavage de cerveau, le « ramonage » des émotions et de la personnalité qui sont contraires à la poésie.

Soulignons aussi que, dans les recueils de Morency, la critique sociale s'étend également à la pauvreté, par exemple dans « Complainte de la misère noire » (PVD, p. 63-64), « le tronc du pauvre » (T, p. 13-15) et « nuit furieuse » (T, p. 19-23).

#### 4.2 « La tête a cassé les amarres du cœur » : critique du règne de la raison

La dénonciation de certaines valeurs sociales passe souvent par un contraste entre deux mondes : celui du cœur et celui de l'esprit. Ainsi, à cette raison instrumentale dominante qu'observe Adorno est opposé l'univers des émotions.

Ce conflit entre raison et émotion est brillamment illustré dans le titre de la première section de *Poèmes de la vie déliée* : « La tête séparée par les lames du cœur » (p. 15-32). Ce titre évoque un espoir de voir le cœur vaincre la raison. Les mots « séparée » et « lames » laissent cependant entendre que cette victoire ne se réaliserait que par une certaine violence faite contre soi-même.

Chez Pierre Morency, les connotations associées à la tête sont pour la plupart négative, alors qu'à l'inverse, le cœur prend une valeur positive. Par exemple, dans le texte liminaire de *Poèmes de la vie déliée*, le poète ne semble bien que dans sa poitrine :

C'est dans ma poitrine que j'écris  
Perdu coulant dans mon propre sang  
Entre des vases de fleurs et des visages de femmes  
(PVD, « C'est dans ma poitrine que j'écris », p. 11)

Il visite ainsi sa poitrine, ses côtes et son ventre, lieux aux connotations favorables. Toutefois, lorsqu'il « monte » dans sa tête, ce qui arrive « rarement », le sujet éprouve un malaise :

Je ne me reconnais pas dans ma tête  
Tant que gens s'y bousculent dans se nommer  
Et puis la mémoire est là  
Comme un gros chat qui fouille (PVD, p. 12)

La tête associée à la raison est donc perçue défavorablement. Le sujet va même jusqu'à condamner ceux « qui écrivent / Debout dans leur cervelle » (*ibid.*).

Dans un même ordre d'idées, « Une à une ces choses arriveront » dénonce le « temps horrible des ventres modérés », « temps de cœurs séchés » où « le beau désir [caille] à cause

des chaînes » (ANCA, p. 16). C'est un temps marqué par l'indifférence, la violence, l'emprisonnement et la mort, éléments associés à la raison. Pour sortir de ces temps horribles, trois solutions existent : la « parole », le « sang » et surtout, l'authenticité du cœur :

au nord constamment de mon amour  
 et pour elle et pour eux hachant partout le mépris  
 je propose à notre vie  
 un pacte avec la vérité de la poitrine (*Ibid.*)

L'opposition entre la raison et le sentiment se manifeste souvent par un contraste entre le présent et le passé. Ainsi, le sujet regrette la perte d'un état passé heureux qui a laissé place à un présent désolant dominé par la raison. Seulement par son titre, « Quand j'avais la vie » laisse présager la nostalgie d'un état passé, synonyme de joie, de grandeur, de vie, d'amour, de plénitude et de lumière, ce que développe d'ailleurs le poème :

En ce temps-là j'avais la vie  
 En ce temps-là j'avais un corps à vivre  
 Un corps si vaste en son dedans d'amande  
 [...]
 Une seule caresse d'elle  
 Levait un voilier d'outardes dans mes jambes  
 Et je me souviens d'un voyage de sa main

Qui m'a foré l'entre-épaules qui m'a peuplé (PVD, p. 19)

La clausule révèle comment la transformation s'est opérée :

Mais je sais bien ce qui arrive maudit  
 La tête a cassé les amarres du cœur (PVD, p. 20)

Contrairement au titre de la section dans laquelle ce poème figure, le dernier vers de « Quand j'avais la vie » laisse entendre que la tête, c'est-à-dire la raison, a coupé les liens qui retenaient le cœur (émotion) en place, le laissant à la dérive.

Dans « Rondel des mal-aimants », la perte se fait également sentir. On reprend l'opposition entre la tête et le cœur pour déplorer le règne de la raison sur les sens :

À trop donner du cœur comme on donne de la tête

Nous avons perdu la mémoire des bouquets  
 Nous ne savons plus nous asseoir à l'aise  
 Dans la chevelure blessante de nos femmes  
 Nous ne savons plus brouter sur les pelouses (PVD, p. 61)  
 [...]
   
 Nous ne savons plus mourir dans un baiser coulant  
 Mal-aimants des sofas des peaux claires qui bruissent  
 Nous ne savons plus fuser dans le foyer des bras  
 Les femmes se brésillent ou se noient dans nos corps (PVD, p. 62)

La raison a donc eu plusieurs effets négatifs sur les « mal-aimants », dont la perte de l'enthousiasme de vivre, de la folie, du désir et de la sensualité.

Dans « Petite esquisse d'un paysage archi-connu pouvant servir à consoler les têtes de verre », la perte résulte de l'emprisonnement de la nature et de l'amour :

Car il n'y a plus d'arbres  
 On les a mis en bouteille  
 Comme on a mis en bouteille les ruisseaux  
 Comme on a mis en bouteille l'amour du jardin  
 Comme on a scellé sous verre  
 L'embarras des branches et les grappes humaines (PFMV, p. 65)

Même si la raison a à présent préséance sur le cœur, le poème se termine par l'expression d'un espoir :

Mais tout n'est pas perdu  
  
 Le sansévéria du salon  
 S'est redressé dans l'eau claire (p. 65)

#### **4.3 « À bout de bras je veux porter un cri sec » : la résistance et la foi en un avenir meilleur**

Ainsi, malgré tout, Pierre Morency garde espoir que la société puisse s'améliorer et qu'un avenir meilleur l'attend. De plus en plus manifeste au fil des recueils, cet espoir est fondé non seulement sur l'amour, mais surtout sur la dénonciation, la prise de parole, les générations futures et la lutte. En ce sens, Pierre Morency rejoint les poètes du pays, notamment Gaston Miron dont le recueil *L'homme rapaillé* (1970) exprime une oscillation

« entre une plénitude toujours à venir et un espace miné par l'aliénation; entre le rêve utopique et la conscience critique<sup>137</sup> ».

« Dans le grand désir du monde » évoque en premier lieu un monde où le désir et l'amour sont contenus. Par la suite, le poème raconte la lutte du sujet, son refus de mater ses désirs et de les abandonner :

ils ne mettront pas la hache dans ma mémoire  
ils ne casseront pas le soleil violent de mon cri  
jamais ils ne piégeront la grande bête d'être libre qui s'emporte au fond de moi  
ils ne perceront pas mes coffres de merveilles (ANCA, p. 11)

Enfin, le sujet et le désir triomphent. Se présente alors un espoir de renaissance du désir au sein de la société :

et voici que je tombe dans le grand désir du monde  
voici que le panache de la parole annonce la lumière de durer  
voici que j'ai un cœur barattant tous les sangs qu'on me donne  
le visage des proches a beau crever dans la déroute  
voici qu'une haute porte de leurs s'est ouverte où l'on saigne le vieil homme (*Ibid.*)

Le sujet retrouve enfin ce qui lui tenait à cœur : le désir, la lumière, la durée, la parole, le cœur, le sang, le mouvement, l'ouverture.

Dans un même ordre d'idées, « ce jour, ce jour-là » présente deux situations qui s'opposent. La première se reconnaît par l'emploi de l'imparfait et de la première personne du singulier, et se manifeste dans les premiers vers de chaque strophe. Il s'agit d'une situation passée malheureuse et difficile dans laquelle le « je », impuissant, perd le contrôle et fuit :

je basculais dans les plis je basculais dans les puits de la terre  
les veines de la nuit me coulaient  
[...]

je me sauvais je fuyais les bagues et les couteaux (T, p. 32)  
[...]

---

<sup>137</sup> François Dumont, *op. cit.*, p. 66.

je n'avais de langue que pour sécher que pour lécher  
de maison que dans le tumulte des guêpes  
[...]

je coupais les amarres et naissaient les amarres  
je noyais l'odeur du rat et remontait l'odeur du rat (T, p. 33)  
[...]

le frère était le trébuchet du frère  
le marcheur enchargeait le marcheur  
(nous étions fermés dans les familles comme des gorges) (T, p. 34)

Les structures symétriques des deux derniers passages cités, fondées sur la répétition, font ressentir l'impuissance et le caractère itératif des actions. Le dernier passage révèle, en outre, que les gens se nuisent les uns les autres et qu'ils sont indifférents aux autres.

Cette situation contraste avec la seconde, qui se manifeste par le recours au futur simple et à la troisième personne. Ce deuxième univers qui se révèle dans la seconde partie de chaque strophe est introduit chaque fois par les conjonctions « et » ou « puis ». C'est sans aucun doute un monde beaucoup plus agréable et heureux teinté d'amour et d'ouverture, comme en témoignent les termes à connotations positives tels que « miel », « porte », « aimera », « paix », « force épinière », « rêve », « embaumera », « bonne marche », « regard propre », « mûrirons », « s'ouvre ». Le poème se clôt sur une apothéose :

et s'allongeront les âmes de l'homme  
ce corps de vivre ouvrira les cellules  
car ce jour-là les nourritures  
et le fousseur des cartouches  
car ce jour-là musique des loups et rage démusclée  
la fusée de la fille ce jour-là  
un silence  
et la terre seulement  
puis la terre qui revient  
puis la terre roulant dans son huile (*Ibid.*)

La répétition de la formule « ce jour-là » contenue dans le titre du texte produit un effet de certitude que ce fameux jour arrivera, tout en exprimant l'emportement du sujet. Ainsi le poème évoque une transformation positive, qui aura lieu dans le futur.

Le texte « quand nous serons », qui a d'ailleurs servi de titre à la rétrospective de l'Hexagone, nous projette encore dans l'avenir. Les deux premières strophes décrivent les nombreuses similarités entre le temps futur et le présent :

ce sera un jour pareil à celui-ci  
 les mêmes ballots de lueurs sur les seuils  
 les mêmes larves dans les bouquets  
 les mêmes ruines molles  
 le même abîme au bout des bras

un jour aussi froid aussi chaud  
 autant de gris au fond des choses (T, p. 49)

Ainsi le présent comme l'avenir sont marqués par le négatif. La strophe centrale poursuit dans cette veine en évoquant un « nous » qui se perd, qui renie son enfance et ses ancêtres : « nous aurons oublié nos acquis sur les corniches / égaré nos pères dans les dédales de la côte » (T, p. 50).

Les deux dernières strophes enfin laissent entrevoir l'espoir d'un avenir meilleur :

j'aurai loué dans un petit hôtel facile  
 une chambre ardente et dégarnie  
 nous ouvrirons tout  
 fenêtres poitrines et les eaux et les yeux  
 ce qui était caché se bâillera pour nous  
 le beau désert de vivre  
 se peuplera de feux tranquilles (*Ibid.*)

L'ouverture au monde et à soi est donc la clé du bonheur pour le sujet. Le poème se termine par l'évocation de sa relation avec la femme aimée, qui amène une transformation. « [Posant] ses couteaux », le sujet se défait de sa colère et, « emmanché dans son âge comme un outil », accepte enfin la vie et son destin, « paré dorénavant pour les travaux de l'homme » (*ibid.*). Il devient « le dernier soc / unique dans son sang fondu et seul » (*ibid.*).

L'espoir d'un changement positif au sein de la société passe également par la prise de parole. Par exemple, dans « On ne peut pas leur en vouloir », le sujet prend la parole pour affirmer sa résistance à tous ceux qui veulent détruire l'amour :

ils n'auront pas ce qui pousse dans la santé des enfants  
ils n'auront pas les liens qui retiennent la violence du fer  
la paix et dans la paix l'entendement de la paix  
l'ouverture sur l'instant  
la fusion de la femme et l'avenir de ses battements  
ils n'auront pas la direction voilée de la boussole  
la dernière scène  
ils n'auront pas les bonds charnels qui musèlent [*sic*] la nuit  
ils n'auront pas la vue dans la lumière même (ANCA, p. 21)

L'anaphore renforce la conviction du sujet et sa détermination. Le sujet manifeste ensuite sa foi en l'avenir et en la communauté qui prendra un jour la parole pour affirmer ses véritables désirs :

je le dis pour que l'amour enfin triomphe de l'amour (*Ibid.*)  
[...]  
pour la violence et pour l'éveil  
parce que la mémoire des cartes est perforée  
je le dis parce que nous serons beaucoup à le dire (ANCA, p. 22)

« [T]oute vigilance bafouée... » aborde aussi la question du renouvellement positif de la société, grâce à la poésie. Les quatre premières strophes dépeignent un état passé difficile où le « nous » est isolé, sans forces ni ressources, déchu :

nous étions en chiens de fusil sur les marches du berceau  
toutes forces révoquées  
les jambes recueillies dans les jambes de l'autre  
abouchés aux museaux  
empiétés par la pénombre (T, p. 24)

Le dernier vers de la première strophe indique que la situation résulte d'une perte : « nous n'étions plus jaillis nous cessions de fouiller » (*ibid.*). Nous verrons que pour Morency le poète est celui qui « fouille » (voir « Je somme le poète de revenir », ANCA, p. 24) et que la poésie seule peut améliorer les choses. Ainsi, comme les gens ont cessé de vivre intensément et de faire une place à l'art, ils sont devenus « des suiveurs de barbots » aux « yeux nivelés » (T, p. 25).

Les deux dernières strophes de « toute vigilance bafouée... » annoncent pourtant une transformation importante de la situation, initiée par un seul homme :

c'est le moins prédisant le moins promis  
un petit travailleur de propos qui sortit le premier  
sur la déferlante le voici dans sa verchère  
avec une seule ligne qui s'enfoncé (*Ibid.*)

Le « petit travailleur de propos » peut être le poète, ce « travailleur » des mots, qui sur sa barque affronte les eaux déchaînées. Le poème se termine par l'espoir d'une renaissance : « le point du jour se frayait / comme un poinçon » (*ibid.*).

La critique sociale est donc intimement liée à la thématique de la parole et de l'écriture.

## 5. La parole

La parole est incontestablement un thème clé de la poésie des années 1950 et 1960. C'est d'ailleurs en 1965 que l'Hexagone publie la rétrospective de Roland Giguère dont le titre *L'âge de la parole* sera « souvent utilisé pour caractériser la parole collective de toute une génération<sup>138</sup> ». Pierre Morency abordera donc lui aussi, à sa façon, la thématique de la parole, notamment dans *Poèmes de la froide merveille de vivre* qui exprime une difficulté à prendre la parole.

Nous verrons également que la conception que le poète se fait de la poésie nous permet de déterminer l'idée qu'il se fait du lyrisme à son époque.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p 60.

### 5.1 « Les paroles gelées » : la prise de parole entravée

Le thème de la parole entravée participe du lyrisme contemporain, en ce sens qu'il exprime les limites de la condition humaine. Il rejoint donc le lyrisme « dégrisé » décrit par Jean-Michel Maulpoix.

Dans *Poèmes de la froide merveille de vivre*, la parole impossible s'exprime souvent à travers la première personne du pluriel ou la troisième personne du singulier. De plus, le temps verbal le plus utilisé dans ces cas est le présent mis en rapport avec un temps passé ou futur, ce qui va de pair avec la question de la perte que la parole implique.

La section « Les paroles gelées » (p. 49-69) de *Poèmes de la froide merveille de vivre* contient plusieurs poèmes consacrés à ce thème. Le champ lexical de la parole et de la communication est d'ailleurs éloquent : « oreille », « sonore », « silence », « coi », « dire », « appeler », « cloches », « alarme », « bruit », « chant », « bruissement ». La parole passe par l'écriture et par la poésie, comme en témoigne le vocabulaire employé qui comprend des termes tels « écrire », « feuille », « pages », « rimer », « encre », « poète », « vers », « mots », « imaginer », etc. Le titre « Les paroles gelées » marque toutefois une impossibilité de s'exprimer qui s'actualise de diverses façons. Dans « Tout au fond », le « je » énonciateur déplore la perte des mots ou de l'inspiration, qui sont notamment comparés à une source d'eau à sec :

Tout au fond dedans moi les mots se sont couchés  
Sans parfum ni couleur la palette est séchée

Dedans moi tout au fond se sont couchés les mots  
Comme une source morte le verre n'a plus d'eau

Les mots sont étendus sans vie au fond de moi  
Tel un enfant blessé mon amour reste coi

Abattus morts les mots dedans moi tout au fond  
Je ne puis même dire la peine qu'ils me font (PFMV, p. 55)

Le poème en prose « Présence des yeux-mots » traite du pouvoir des mots qui reste inconnu de la plupart. Les mots sont incarnés dans la métaphore du fantôme, habitant d'une « cité en pantoufles [qui] 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 » (PFMV, p. 57). Le texte « Fumer le vide » (PFMV, p. 62-63) abonde dans le même sens en décrivant les pouvoirs de l'imagination.

Figurant dans une autre section, « Rondel de la vie fragile » aborde aussi le thème de la parole empêchée dans les vers « Nous parlons chaque jour un peu moins » et « C'est à douter que des gens parlent » (PFMV, p. 91). De son côté, « Complainte de la misère noire » met également en scène un « nous » dont la prise de parole a échoué :

Une fois tous ensemble les cinq six cent mille  
On a voulu chanter  
Une trappe parfumée nous ferma pour toujours (PVD, p. 64)

Dans « Sauvez-le », le thème de la parole s'incarne dans la figure du poète dont on trace un portrait triste et macabre : ensanglanté, trempé, blessé, mutilé, atrophié, atteint, amaigri, le poète souffre. Les « élans captifs », « les prisons dorées », « le sable noir des cours sans soleil », « les corridors souillés du rêve » sont autant de causes de sa détresse. En fait, ce poème reprend l'idée du règne déplorable de la raison sur le rêve, l'ardeur, la lumière et la liberté. « Sauvez-le » rappelle également le texte « Le poète dans la mêlée » dans lequel le poète, « vieilli avant l'âge par l'âme », « a des vers plein sa bouche et les mange » (PFMV, p. 53). « Sauvez-le » présente donc un lyrisme de la précarité dans lequel « le poète a définitivement perdu son aura » (PCA, p. 125).

Le poème se termine toutefois par la suggestion d'une solution temporaire aux maux du poète :

*Sauvez ce poète mal couvert par l'œuvre  
Qui glisse et qui oscille  
Entre l'attache et l'exil  
Prenez-le avec vous dans vos voyages  
Et qu'il dorme un moment  
Dans un train en retard (PFMV, p. 106)*

## 5.2 « C'est dans ma poitrine que j'écris » : l'art poétique de Pierre Morency

De nombreux textes des cinq recueils prennent la forme de métopoèmes qui révèlent l'art poétique de Pierre Morency. C'est le cas du poème liminaire de *Poèmes de la froide merveille de vivre*, qui débute par « Le cours de ces mots ». Ce texte se présente comme un mode d'emploi dans lequel le poète explique au lecteur, désigné par le pronom *vous*, comment lire son recueil. Le sujet témoigne fortement de sa présence par la formule « je veux » qui exprime une volonté, sinon une exigence, tandis que l'expression « ma vie » renforce sa présence centrale dans le poème.

Nous avons vu que l'œuvre littéraire est parfois représentée par l'image de l'eau. C'est le cas dans ce court poème où la métaphore est appuyée par les termes « cours », « gué », « ponts » et « pluviérs » :

*Le cours de ces mots  
Il faut le passer à gué  
Car je n'ai pas tiré de ponts visibles  
Entre le toit blanchi et vos mains creuses  
Je veux qu'on ralentisse  
Et qu'on avance dans ce raccourci  
Ma vie  
Avec des sauts de pluviérs. (PFMV, p. 7)*

Dans ce paysage aquatique, plusieurs mots connotent le déplacement lyrique : « cours », « passer », « ralentisse », « avance », « sauts ». Puisque le « je » énonciateur indique qu'il n'a pas « tiré de ponts visibles », le lecteur doit passer le cours d'eau à gué, c'est-à-dire à pied, par ses propres moyens, à ses propres risques. L'image du gué est

d'ailleurs intéressante du point de vue du lyrisme puisqu'il s'agit d'un lieu transitoire, tout comme le pont.

Dans le texte liminaire de *Poèmes de la vie déliée*, le « je » qui se fait très présent énonce sa conception de l'écriture en affirmant d'emblée : « C'est dans ma poitrine que j'écris » (PVD, p. 11). L'écriture se présente alors comme un voyage à l'intérieur de soi :

Parfois le matin il fait soleil dans mes veines  
Je me lève dans moi et bien assis sur mes os  
Je compose des gestes plus vifs que les oiseaux  
Avec des mots plus vrais que les mots de la mémoire (PVD, p. 12)

Par ailleurs, Pierre Morency est conscient que la voie qu'il choisit – l'écriture du cœur – n'est pas la plus facile ni la mieux acceptée, mais c'est la seule, selon lui, qui ouvre au monde :

Mais c'est un bien dur métier  
Que de travailler assis entre le cœur et le ventre  
Les gens vous trouvent un visage de linge  
Sans savoir que vous portez pour eux  
Tout le poids de vos yeux dans des couloirs nouveaux (PVD, p. 13)

Ainsi, comme le dit Maulpoix,

écrire c'est atteindre « ce rien en soi qui est presque tout ». C'est tendre à rassembler tous les moyens de la poétique pour abolir fictivement la distance entre je et moi, je et l'autre. [...] C'est tendre à autrui des images de soi, ou se tendre à soi-même des images d'autrui [...]. (PCA, p. 43)

Le sujet fonde beaucoup d'espoir en la poésie et en la figure du poète. Dans « Pour un peintre », le « je » trace un portrait flatteur d'un peintre qui, à l'instar du poète, est

Un homme comme dissout [*sic*]  
Dans l'air qui le porte  
Présent tout à la fois donné  
Aux fenêtres dures des visages  
À tous les arbres de ses veines  
Aux mouvements profonds du ciel  
Et de son pays (PVD, p. 65)

On voit dans ce passage comment la poète accepte tous les aspects de la vie, les plus beaux (« tous les arbres de ses veines », les « mouvements profonds du ciel / et de son

pays ») comme les plus navrants (« fenêtres dures des visages »), ce qui rejoint le lyrisme moderne.

Dans un même ordre d'idées, le poème « Je somme le poète de revenir » exprime une foi en l'humanité qui passe par la poésie, comme si seul le poète pouvait changer les choses. Ainsi, le poète « plonge et creuse » et « fouille sous les faces » pour finalement découvrir « que l'homme / est un rameneur de lumière » (ANCA, p. 24).

Le texte liminaire de *Lieu de naissance*, « c'est ici que je me trouve... », rappelle le texte liminaire de *Poèmes de la vie déliée*. Ainsi, le premier vers « C'est dans ma poitrine que j'écris » (PVD, p. 11) devient « *c'est ici que je me trouve et que vous êtes* » (LN, p. 9). Ce vers instaure d'entrée de jeu une complicité entre le poète et le lecteur qui se retrouvent dans la même situation et partagent un lieu, celui du poème. Ce vers rappelle également que le poème lyrique moderne est « par excellence [le lieu] de l'offrande et du *partage* » (PCA, p. 126, c'est l'auteur qui souligne) où l'altérité s'épanouit. Ce métapoème évoque donc les pouvoirs de l'écriture et de la poésie. Par l'écriture, le sujet se forge une identité : « *c'est sur cette feuille / où je suis ici plus moi que dans la peau de l'ours* » (LN, p. 9). L'écriture est aussi pour lui un moyen d'expression et de compréhension du monde : « *c'est sur cette feuille / où je suis ici [...] / et plus crieur et plus mêlé au monde* » (*ibid.*). De plus, elle est le médium par lequel le sujet vit : « *et c'est sur cette feuille que je nais / et c'est sur cette feuille qu'on me meurt* » (*ibid.*). Dans la dernière strophe, le poète oppose le drapeau au poème pour suggérer que l'écriture est, par comparaison avec la politique, un moyen plus efficace de se faire entendre et d'agir sur le monde : « *car c'est ici qu'on défonce et qu'on s'écrit / ici et pas dans les drapeaux* » (LN, p. 10). À ce sujet, Jean-Michel Maulpoix croit que le « chant [lyrique] est l'image d'un pouvoir : celui, proprement humain, de suspendre et de conjoindre », « d'arrêter un instant à la beauté d'une voix le très lent supplice de mourir

auquel nul n'échappe, et de convoquer toutes choses autour de cette solitude que l'on est » (DL, p. 299). Ainsi, « C'est dans ma poitrine que j'écris » révèle que le sang, le corps, le Nord, la vérité, l'Autre, l'identité, la révolte, la profondeur, la ville, la lumière, la naissance et la mort sont des éléments chers au poète, associés à la poésie.

Sur le plan stylistique, en plus d'avoir recours aux déictiques et à procédés performatifs qui créent un effet de présence, le poète utilise la répétition, la symétrie, les contrastes et les comparatifs pour donner du poids à ses émotions et convictions. Par exemple, l'adverbe « ici » est repris douze fois, souvent en début ou en fin de vers. De plus, la construction « c'est ici » met encore plus l'adverbe de lieu en relief. Le poète vient aussi renforcer ce même adverbe en utilisant son antonyme dans l'expression « pas ailleurs ». D'autres formules employant la négation produisent les mêmes effets, par exemple « *le nord n'est pas dans la boussole il est ici* » (LN, p. 9), « *le désarroi des têtes n'est pas dans la foule / il est ici* » (*ibid.*), « *le plus vrai de la ville n'est pas dans la ville / il est ici pas ailleurs* » (*ibid.*) et « *ici et pas dans les paysages* » (LN, p. 10). Enfin, des comparaisons entre « ici » et divers autres lieux sont tissées :

*il fait plus clair ici que dans l'œil du hibou  
il fait meilleur ici que sous la peau des enfants (Ibid.)*

En fait, la poésie lyrique affirme que « la voix humaine, en sa nudité, est mieux habitable que le monde » (DL, p. 299).

Par ailleurs, les premiers mots de chaque vers créent des strophes symétriques. Par exemple, dans la troisième strophe, les deux premiers vers ainsi que le vers central commencent par « le », le troisième et le cinquième par « il est ici » et, enfin, les deux derniers débent par « et c'est sur cette feuille ».

En somme, tous ces procédés ont pour but de faire l'éloge de l'activité d'écriture et de rendre compte de ses pouvoirs et de son unicité.

Le texte « avez-vous déjà senti le sang passer dans vos veines ? » rappelle également le texte « C'est dans ma poitrine que j'écris ». En effet, le sujet trouve refuge dans « une horloge immense qui battait à deux temps comme un cœur » (LN, p. 33) pour s'adonner à l'écriture. Dans ce « repaire », il découvre le monde :

Loin de tous, j'apprends à saisir le poids aveugle du temps et la manière dont la vie passe dans la vie. Ce que je sais, je l'apprends en m'immisçant dans les choses. C'est vrai pour les horloges. Ce ne l'est pas moins pour le cri des bêtes et la plainte cassée de mes voisins. (LN, p. 33)

Voilà comment le poète conçoit l'écriture, comme un lieu de découverte et d'exploration, comme une osmose avec le monde et ses objets. Ainsi, le poète reprend dans ce métapoème au moins une caractéristique majeure du lyrisme d'aujourd'hui : « l'enchevêtrement du moi et du réel » (PCA, p. 122).

Dans *Torrentiel*, une conception semblable de la poésie est exprimée. Par exemple, l'image contenue dans le titre du texte « la chambre du faiseur » sert de métaphore de l'univers du poète ou de l'écriture, tel que le dévoilent les derniers vers du poème :

[...] le veilleur au cerveau d'inquiétude  
respire en peuplant d'indices  
cette page d'écriture où déambule  
votre foule voûtée sous les éclairs de la soif (T, p. 43)

Le terme ancien « faiseur » désigne justement un créateur, un auteur. Ainsi, ce poème nous renseigne sur la conception que se fait le poète de son activité par la description de la chambre. L'écriture est perçue comme un lieu qui permet d'en découvrir d'autres, qu'ils soient mystérieux et cachés ou ouverts et anodins :

ici dans cette chambre on pulvérise  
l'oreiller le coussin on incendie la sieste  
ici au plus près des plages et des gares  
tout à la fois dans l'antre et sur la piste

ici quand le faiseur au museau de garou  
s'acharne aux confins de son âme (T, p. 42)

Jean-Michel Maulpoix observe d'ailleurs que le poète lyrique cherche à la fois à « reconstruire le berceau de la subjectivité, et [...] [à] ouvrir des perspectives autorisant son évocation » (DL, p. 339-340), ce que confirme Philippe Hamon quand il soutient que le texte lyrique se caractérise par une oscillation entre les forces centripètes et les forces centrifuges<sup>139</sup>. Ainsi, dans ce passage, Morency met en scène des lieux qui possèdent soit une valeur d'intimité, tels que la chambre et l'antre, soit une valeur d'ouverture comme la plage et la piste.

En plus de découvrir d'autres univers, le poète explore aussi par l'écriture sa propre intériorité, sa psyché. En ce sens, le poème est « un lieu d'apprentissage » (PCA, p. 128). Ce processus d'exploration exige du poète d'accueillir en lui ses émotions, ses blessures :

arrimé puis lâché dans la tourmente  
recueilli de lui-même au fond de ce creuset subtil  
où le feu où les plantes  
où les plaintes où les envoûtements  
s'élaborent prennent forme [...] (T, p. 43)

L'écriture permet également de rejoindre les gens par l'imaginaire :

– sans partir de chez lui il est venu chez vous  
il fouille dans les trous que vous faites en parlant (T, p. 42)

On retrouve l'image du poète qui « fouille », creuse et découvre. Ici, il fouille les silences, les non-dits pour accéder aux profondeurs de l'être.

Dernier texte de *Torrentiel*, « ceci est un texte d'adieu » parle du rôle du poète. Les deux premières strophes décrivent ce que le poète n'est pas :

il n'est pas venu ouvrir des portes encore qu'il ait dû en travailler des serrures avant que de se folichonner assez pour venir il n'est pas venu cravacher mollement la monture du verbe et vous donner à croire que le pique-nique annuel des poètes tient lieu de privilège dans la surenchère actuelle de l'espoir et de l'illusion il n'est pas venu vous bailler des clefs il

---

<sup>139</sup> Philippe Hamon, art. cité, p. 21.

n'est pas venu pondre dans les miracles pas venu comme le revers des soutanes et n'a pas laissé la part fécale de son âme au vestiaire

pas venu morver sur les mots de ses pères c'est un apprenti c'est le petit artisan de la vie d'un livre le facteur innocent d'un poème de tribu (T, p. 61)

Ce passage laisse voir un certain changement dans la conception que se fait Morency de la poésie. En effet, du poète tout-puissant qui espère faire bouger les choses, on passe au « petit artisan » qui ne fournit pas de réponse ou de solution aux maux du monde et qui « explore un état critique pour l'intensifier, l'aggraver et non pour aboutir à la résolution euphonique des apories » (PCA, p. 124). Par ailleurs, le sujet de « ceci est un texte d'adieu » « n'a rien à vendre rien à prouver rien à regretter » (T, p. 61), ce qui rejoint l'idée que le poète n'a « rien à transmettre, nul savoir, nulle vision du monde, nulle certitude » (Dominique Grandmont cité par PCA, p. 126). En même temps, le poète décrit dans ce texte est tout à fait lucide sur sa condition et sur ses limites. En cela, il exprime un lyrisme « dégrisé » et prosaïque que décrit Jean-Michel Maulpoix.

De plus, l'activité d'écriture est douloureuse et amène le poète à perdre son identité :

il est tombé si bas dans sa tête qu'il ne sait plus où il est né il a foré si fort dans ses domaines qu'il ne sait plus la chaleur du troupeau et c'est en craquant qu'il est venu jusqu'à lui et c'est en craquant qu'il arrive chez vous (T, p. 62)

Ainsi écrire c'est se remettre en question, c'est craquer de toutes parts, se déchirer, risquer l'effondrement, perdre sa résistance, succomber, explorer la part d'ombre en soi. Le sujet lyrique « se cherche, se perd puis se retrouve », « tâtonne à l'intérieur de lui-même » (DL, p. 375).

La suite du poème « ceci est un texte d'adieu » amène une transformation positive. En effet, sans le savoir, le poète « était derrière les portes [...] comme absent comme dissipé » (T, p. 62) et il luttait, « claquait des ailes », « se hurlait de mots et renâclait dans son coffre », « se peuplait de nerfs et bardassait dans la femme [...] mais il se désertait tout

le temps » (T, p. 62-63). Le poète se renie, abandonne sa nature profonde jusqu'au jour où « il arrive dans le carquois de la vie comme la gorge du nouveau-né il ouvre dans son cerveau et c'est le déboulement des mares et des canots » (T, p. 63). Le torrent de lumière, de mots, d'émotions, de furie, de rêves, s'ouvre et « morcelle » le « dedans ». Le poète « fonce dans la porte » et enfin « passe dans [son] corps » et s'« emboufte dans la foule » (*ibid.*).

Il faut souligner que le titre « ceci est un texte d'adieu » laisse entendre un rejet de la poésie et un désir du poète de se retirer du monde. Certains critiques ont même cru que Pierre Morency ne publierait plus de poèmes<sup>140</sup>. À la suite de la parution de *Torrentiel* en 1978, le poète mettra d'ailleurs huit ans avant de publier un autre recueil. Selon Ginette Michaud, ce poème exprimerait le désir d'anonymat du poète qui a « refait sa solidarité à lui-même et aux autres<sup>141</sup> ».

---

<sup>140</sup> Selon Lise Fontaine, « [l]e dernier poème de *Torrentiel*, “Ceci est un texte d'adieu”, fit un temps supposer que le poète avait interrompu son œuvre ». (Lise Fontaine, « *Torrentiel* : recueil de poésies de Pierre Morency », Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1987, p. 57.)

<sup>141</sup> Ginette Michaud, « Pierre Morency : *Torrentiel* », *Livres et Auteurs québécois*, 1978, p. 143.

## CONCLUSION

Dans les cinq premiers recueils de Pierre Morency, le lyrisme s'actualise à la fois dans la forme et dans la thématique. Sur le plan formel, la mise en pages et les différents procédés de mise en relief, notamment la ponctuation, le recours aux capitales et à l'italique, les retraits et les « fantaisies » typographiques, mettent en valeur l'intériorité du sujet tout en variant les rythmes. Les figures de style sont également judicieusement choisies. Si les figures de répétition telles l'anaphore et l'allitération accentuent l'émotion, les figures d'opposition rendent bien le paradoxe de la vie humaine. Quant aux métaphores du sang, de l'eau et de la nuit, elles traduisent diverses émotions du sujet, que ce soit la passion amoureuse, le désir de vivre ou l'angoisse devant le temps qui passe et devant la mort. Les temps verbaux utilisés inscrivent le sujet dans un temps lyrique suspendu, un « maintenant de la présence à soi et au monde » (PL, p. 168). Les procédés performatifs, tels que les déictiques et les termes de la langue familière, ainsi que les dislocations et les procédés exclamatifs créent des effets semblables tout en rappelant l'oralité. Le mélange des registres lexicaux permet quant à lui de traduire l'enchevêtrement de l'écriture lyrique.

Sur le plan sémantique, le poète explore des thèmes lyriques qui forcent le sujet à réfléchir sur sa condition précaire et sur les limites de l'être humain. Moment de transition, la naissance est un thème central dans les cinq recueils de Pierre Morency, qui racontent essentiellement son arrivée à la vie. Une première naissance se produit dans les trois premiers recueils; il s'agit d'une étape douloureuse, difficile, pendant laquelle le sujet n'a pas encore d'identité propre. Le sujet lyrique chez Morency n'a pas d'identité fixe; il se cherche, se remet en question, s'interroge, cherche sa vérité. Il incarne bel et bien cette « créature

chimérique et complexe aux traits aléatoires » (PCA, p. 27) « déchiré[e] par l'angoisse, submergé[e] par l'émotion, toujours en procès avec le monde » (DL, p. 375). Dans *Au nord constamment de l'amour*, on annonce une seconde naissance qui s'actualisera dans *Lieu de naissance* et *Torrentiel*. Dans ces deux recueils, le sujet tire un trait sur le passé et devient un individu à part entière.

La naissance s'effectue, entre autres moyens, grâce à la présence de la femme aimée avec qui le sujet fusionne. L'amour permet au sujet d'entrer en relation avec l'Autre et par le fait même avec lui-même. Il a besoin de la femme pour se comprendre, se définir. Ainsi, la femme est glorifiée, magnifiée, célébrée. La relation amoureuse est vitale, passionnelle, close, en mouvement et charnelle. L'amour a le pouvoir de repousser la laideur et la mort. S'il est un refuge contre l'extérieur, l'amour est toutefois tragique. La sexualité implique une forme de violence, le sujet souffre de n'être jamais complètement satisfait, de ne pouvoir établir une véritable communication avec l'être aimé, d'envisager la perte de l'Autre. Et, comme un non-sens, la mort guette toujours les amants. Le sujet lyrique moderne a perdu ses illusions sur l'amour et le bonheur sur Terre; il est conscient de sa fin prochaine et inévitable et s'y résigne.

Deux autres thèmes dans les recueils de Morency mettent en valeur le lyrisme. Le poète critique la société par l'entremise de poèmes qui deviennent des lieux de questionnement. Le sujet lyrique est en conflit et en procès avec le monde qu'il trouve imparfait et insatisfaisant. Il cherche par la poésie lyrique à résister à l'aliénation de l'individu, à une société dominée par la raison qui l'altère. Ainsi, dans ses recueils, Pierre Morency dénonce le conformisme social, le règne de la raison, l'obéissance inconditionnelle et aveugle à l'autorité, le besoin de confort et de sécurité, la petitesse d'esprit, le manque d'ambition et l'apathie qui tuent l'émerveillement, la passion, la joie de vivre. Malgré tout, le

lyrisme du poète est teinté d'idéalisme puisqu'il a foi en un avenir meilleur. Il veut résister à une façon de vivre qu'on lui impose et qui ne lui convient pas. Il a espoir qu'un jour « nous ouvrirons tout / fenêtres poitrines et les eaux et les yeux » (T, « quand nous serons », p. 50) et que « nous serons beaucoup à le dire » (ANCA, « On ne peut pas leur en vouloir », p. 22).

La prise de parole est donc importante dans ce contexte. Il s'agit d'ailleurs d'un autre thème clé dans l'œuvre de Morency. D'abord, cette prise de parole est difficile, les paroles étant « gelées », mais la poésie a le dernier mot. Elle engage un voyage intérieur et un partage, elle permet de se comprendre et d'entrer en contact avec le monde, elle ramène la lumière et elle sert de refuge contre une société dépersonnalisée.

En somme, *Poèmes de la froide merveille de vivre*, *Poèmes de la vie déliée*, *Au nord constamment de l'amour*, *Lieu de naissance* et *Torrentiel* présentent un lyrisme qui emprunte à la fois à la tradition et à la modernité. D'un côté, il célèbre, s'emporte, loue, idéalise et s'exprime; de l'autre, il reste proche du réel et il critique, sans tomber dans l'excès romantique. Au fil des recueils, le lyrisme de Pierre Morency se fait moins emporté, moins éclaté, plus sobre, plus abstrait et condensé. Il tend de plus en plus vers la méditation philosophique. Bref, s'inspirant à la fois des Romantiques, des surréalistes et des poètes dits du pays, Pierre Morency est sorti des mouvements collectifs pour laisser parler son individualité par la voie du lyrisme.

\*\*\*\*\*

*Le lyrisme est la seule forme de  
poésie, car c'est la seule qui soit  
indécomposable en éléments rationnels.*

Michel Leiris  
(Cité par PCA, p. 15.)

Comme le croit Michel Leiris, la poésie ne peut se passer du lyrisme puisqu'elle est la forme d'écriture qui permet à l'intériorité et la subjectivité de s'exprimer. Par ailleurs, à notre époque où la raison, les sciences et la technologie prennent le pas sur la spiritualité et le contact humain, la poésie lyrique devient essentielle. Ainsi, comme l'affirme Yves Charnet, seul le lyrisme

contient une énergie capable de ralentir cette normalisation uniforme des sentiments et des pensées qui constitue le nouveau conformisme propre à notre village mondial. Jamais l'intempestive possibilité pour le sujet d'inventer sa vie [...] ne s'est, comme aujourd'hui, trouvée menacée. La dépossession et l'avitissement de la parole caractérisent en effet un monde de la communication où le grand réseau des messages privilégie le virtuel sur le charnel [...]. Invendable, la poésie formule sa minuscule alternative à cette massive décomposition du sens qui caractérise notre « monde du décervelage » [...].<sup>142</sup>

Pierre Morency abonde dans le même sens quand il affirme que « seule la poésie, dans l'état actuel de la civilisation, arrivera à toucher les âmes et à combler le vide poétique de notre monde en apparence brûlant, mais au fond si froid<sup>143</sup> ».

Tout compte fait, si le lyrisme a survécu à la crise du sujet et de la poésie, on peut soutenir qu'il inspirera encore bien des générations à venir.

---

<sup>142</sup> Yves Charnet, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », *Littérature*, n° 110, 1998, p. 20-21. (Comprend entre guillemets une citation de Bernard Noël.)

<sup>143</sup> Jean Royer, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », entretien cité, p. 53.

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Œuvres de Pierre Morency

#### Corpus

*Poèmes de la froide merveille de vivre*, Québec, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1967, 106 p.

*Poèmes de la vie déliée*, Sillery, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1968, 85 p.

*Au nord constamment de l'amour* suivi de *Poèmes de la froide merveille de vivre* (seconde édition), Sillery, Éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1970, 129 p.

*Lieu de naissance*, Montréal, l'Hexagone, 1973, 47 p.

*Torrentiel*, Montréal, l'Hexagone, 1978, 65 p.

#### Autres œuvres mentionnées

*Au nord constamment de l'amour*, Montréal, Nouvelles éditions de l'Arc, coll. de l'« Escarfel », 1973. [Contient *Poèmes de la froide merveille de vivre*, 1967; *Poèmes de la vie déliée*, 1968; et *Au nord constamment de l'amour*, 1970.]

*Effets personnels*, Sillery, Le Tourne-Pierre, 1986.

*Effets personnels* suivi de *Douze jours dans une nuit*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1987.

*Quand nous serons : poèmes 1967-1978*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », n° 23, 1988.

*Les paroles qui marchent dans la nuit*, précédé de *Ce que dit Trom*, Montréal, Boréal, 1994.

*Poèmes 1966-1986*, précédé de « Tout se tient », avant-propos inédit de l'auteur, Montréal, Boréal, 2004.

## II. Sur le lyrisme et la poésie contemporaine

### En Europe

ADORNO, Theodor, « Discours sur la poésie lyrique et la société », *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1984, p. 45-63.

BRODA, Martine, *L'amour du nom : essai sur le lyrisme et la lyrique amoureuse*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1997, 260 p.

Collectif, *Littérature*, n° 110, 1998, 127 p. [Contient notamment les articles de CHARNET, Yves, « Malaise dans la poésie : un état des lieux », p. 13-21, et de COLLOT, Michel, « Lyrisme et réalité », p. 38-48.]

Collectif, *Modernités* n° 8 : *Le sujet lyrique en question*, textes réunis et présentés par Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, 301 p. [Contient notamment le texte de RABATÉ Dominique *et al.*, « Présentation », p. 7-10 et l'article de HAMON, Philippe, « Sujet lyrique et ironie », p. 19-25.]

MAULPOIX, Jean-Michel, *La voix d'Orphée*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 1989.

\_\_\_\_\_, *La poésie comme l'amour : essai sur la relation lyrique*, Paris, Mercure de France, 1998, 164 p.

\_\_\_\_\_, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, coll. « En lisant en écrivant », 2000, 448 p.

PINSON, Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ vallon, coll. « Recueil », 1995, 279 p.

RABATÉ, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996.

RODRIGUEZ, Antonio, *Le pacte lyrique : configuration discursive et interaction affective*, Liège, Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 2003, 276 p.

STIERLE, Karlheinz, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, 1978, p. 422-441.

SUHAMY, Henri, *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1986.

## Au Québec

BOIVIN, Aurélien *et al.*, « Introduction aux œuvres 1981-1985 », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VII, Montréal, Fides, 2003, p. XIX-XLVII.

BOUCHARD, Christian, *Estuaire*, n° 23, printemps 1982, p. 7.

DORION, Gilles *et al.*, « Introduction », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1994, p. XV-XXXVIII.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », n° 21, 1999, 127 p.

LEMAIRE, Michel, « L'émotion d'un lyrisme neutre », *Lettres québécoises*, n° 33, printemps 1984, p. 56-57.

\_\_\_\_\_, « Pierre Nepveu dans la poésie québécoise contemporaine », numéro spécial de *Dalhousie French Studies*, 1985, p. 47-65.

LEMIRE, Maurice *et al.*, « Introduction à la littérature québécoise (1970-1975) », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, Montréal, Fides, 1987, p. XI-LXVIII.

MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, « Introduction », *La poésie québécoise : des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1996 [1981], p. 3-35.

MOISAN, Clément, « Trente ans de poésie québécoise 1967-1996 », Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 435-487.

NEPVEU, Pierre, « Nouveau lyrisme ? », *Spirale*, n° 65, novembre 1986, p. 6.

\_\_\_\_\_, « L'ère de la sensation vraie », *Estuaire*, n° 47, hiver 1987-1988, p. 11-20.

\_\_\_\_\_, « Préface », *Petite anthologie de la poésie québécoise : poètes du Noroît*, textes choisis par Álvaro Faleiros, Montréal, BQ, 2003 [2002], p. 7-13.

PAQUIN, Jacques, « Préface », *Petite anthologie de la poésie québécoise : poètes des Écrits des Forges*, textes choisis par Louise Blouin et Bernard Pozier, BQ, Montréal, 2003, p. 7-14.

\_\_\_\_\_, « Les voix du lyrisme », *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », n° 34, 1997, p. 81-125.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise : les poètes et leurs œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, 1989, 295 p.

## Mémoires

CADORET, Isabelle, « Le sujet lyrique chez Hélène Dorion », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 2000, 99 f.

DUVAL, Isabelle, « Ce qui nous prolonge suivi de Un lyrisme altéré : caractéristiques du Je lyrique en position d'altérité dans l'œuvre de Marie Uguay », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 2000, 123 f.

## III. Sur Pierre Morency

### Articles de périodique ou chapitres de livre

AMPRIMOZ, Alexandre L., « *Poèmes de la froide merveille de vivre et Poèmes de la vie déliée*, de Pierre Morency », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides, 1984, p. 693-696.

BERNIER, Yvon, « Pierre Morency et les intermittences de la poésie », *Les Cahiers de Cap-Rouge*, vol. 2, n° 3, mai 1974, p. 43-53.

CHATILLON, Pierre, « *Les femmes-châteaux* de Pierre Morency », *Le mal-né : seize études sur la poésie québécoise*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 205-216.

Collectif, *Nord*, n° 3, 1972, 128 p. [Contient notamment l'entrevue réalisée par CLOUTIER, Rachel *et al*, « Entrevue avec Pierre Morency », p. 9-27, ainsi que les articles de PARADIS, Suzanne, « *Au nord constamment de l'amour* », p. 81-89; CLOUTIER, Cécile, « Pierre Morency ou la poésie en mode majeur », p. 115-125; et ARCAND, Pierre-André, « Pierre Morency : une difficile naissance au monde », p. 91-114.]

Collectif, *Autre Sud*, n° 23, décembre 2003, p. 7-59. [Contient notamment l'article de ROUSSELOT, Jean, « Pierre Morency ou la vie entière », p. 12-15; et l'entrevue réalisée par ROYER, Jean, « Poète de la vie entière : entretien avec Pierre Morency », p. 45-59.]

FONTAINE, Lise, « *Torrentiel* : recueil de poésies de Pierre Morency », Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome VI, Montréal, Fides, 1987, p. 57-58.

MAY, Cedric, « Danse empêchée et plexus solaire. À propos de Saint-Denys Garneau et Pierre Morency », *Études canadiennes*, n° 8, 1980, p. 9-20.

MICHAUD, Ginette, « Pierre Morency : *Torrentiel* », *Livres et Auteurs québécois*, 1978, p. 142-143.

PARADIS, Suzanne, « *Au nord constamment de l'amour* et autres recueils de poésies de Pierre Morency », Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome V, Montréal, Fides, 1987, p. 57-58.

RANCOURT, Jacques, « Vérité de la poitrine : Pierre Morency », Serge Brindeau et al. (dir.), *La poésie contemporaine de langue française depuis 1945 : études critiques*, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973, p. 601-604.

ROYER, Jean, « Pierre Morency : mes chambres secrètes », *Écrivains contemporains : entretiens*, vol. 2, Montréal, l'Hexagone, 1983, p. 192-196.

SMITH, Donald, « Pierre Morency : l'émerveillement et les figures de l'inconscient », *L'écrivain devant son œuvre : entrevues*, Montréal, Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1983, p. 336-355.

### Mémoires

GIGNAC, Claudie, « Les heures lentes suivi de L'eau : analyse thématique et phénoménologique », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 1994.

GRANDPRÉ, Lise de, « Pierre Morency ou l'évidence entrevue », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département de français, 1975.

ROY, Paule, « La conjonction psycho-mythique dans "Lunaires" », mémoire de maîtrise, Université Laval, Faculté des lettres, 1990.

### Sites Internet

ÉDITIONS DU BORÉAL, « Pierre Morency : bio-bibliographie », *Éditions du Boréal* [en ligne], <http://www.editionsboreal.qc.ca/fr-bio.php?file=397> (page consultée le 17 octobre 2005).

STOCKMAN, Katia, « Pierre Morency », *L'Île : Le centre de documentation virtuel sur la littérature québécoise* [en ligne], <http://www.litterature.org/detailauteur.asp?numero=343> (page consultée le 17 octobre 2005).

## IV. Divers

ARCAND, Richard, *Les figures de style : allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore*, Montréal, Éditions de l'Homme, 2004, 189 p.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.

BEAULIEU, Michel, « Pierre Nepveu, une poésie englobante et pénétrante », *Le Livre d'ici*, n° 44, 6 août 1980.

CHEVALIER, Jean et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, édition revue et augmentée, Paris, Robert Laffont / Jupiter, coll. « Bouquins », 1982 [1969], 1060 p.

FÉNELON, *Dialogue sur l'éloquence*, « Dialogue I », *Œuvres*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1983.

GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960*, Montréal, l'Hexagone, 1965.

GRANDMONT, Dominique, *Histoires impossibles*, Creil, Dumerchez, 1994.

*Le Petit Robert de la langue française* (version 2.1) [CD-ROM], Paris, Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la Langue française*, Paris, Hachette, 1863-1877.

NOËL, Bernard, *La castration mentale*, Paris, POL, 1997.

PERROS, Georges, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1978.

REVERDY, Pierre, *Le gant de crin : notes 1927*, Paris, Flammarion, 1968.

RILKE, Rainer Maria, *Correspondance : Œuvres III*, éd. établie par Philippe Jaccottet et traduite par Blaise Briod *et al.*, Paris, Seuil, 1976.

STRAUS, Erwin, *Du Sens des sens : contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, trad. Georges Thinès et Jean-Pierre Legrand, Grenoble, Millon, coll. « Krisis », 1989.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>2</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>3</b>
<b>CHAPITRE I : POÉTIQUE DU LYRISME CONTEMPORAIN</b>	<b>7</b>
DU LYRISME ROMANTIQUE AU LYRISME CONTEMPORAIN	7
SPÉCIFICITÉ DU LYRISME CONTEMPORAIN	11
SUJET ET IDENTITÉS LYRIQUES	15
LE LYRISME CONTEMPORAIN AU QUÉBEC	20
PIERRE MORENCY ET LA CRITIQUE	28
<b>CHAPITRE II : LE LYRISME DE <i>POÈMES DE LA FROIDE MERVEILLE DE VIVRE, POÈMES DE LA VIE DÉLIÉE, AU NORD CONSTAMMENT DE L'AMOUR, LIEU DE NAISSANCE ET TORRENTIEL</i></b>	<b>34</b>
RECUEILS À L'ÉTUDE	35
UNE FORME LYRIQUE	36
1. <i>Mise en pages et mises en relief</i>	37
2. <i>De l'anaphore à l'antithèse : des figures lyriques</i>	39
3. <i>Le temps de la présence</i>	47
4. <i>Un vocabulaire hybride</i>	49
5. <i>Nostalgie de l'exclamation</i>	50
6. <i>Simultanéité et coprésence : les effets performatifs</i>	51
DES THÈMES LYRIQUES	53
1. <i>La naissance</i>	54
1.1 « Pour que crèvent les eaux et que je crie » : une première naissance	54
1.2 « Je passe une porte vent debout » : la renaissance du sujet	60
2. <i>L'amour</i>	64
2.1 « À double sang » : les pouvoirs de l'amour	64

	125
2.2 « L'armoire à gestes » : la rencontre sexuelle	73
2.3 « Ce gros amour en moi lève des drapeaux noirs » : l'amour tragique	77
3. <i>La mort ou « la grand'blanche »</i>	83
4. <i>La critique sociale</i>	87
4.1 « La vie solue » : critique du conformisme	89
4.2 « La tête a cassé les amarres du cœur » : critique du règne de la raison	96
4.3 « À bout de bras je veux porter un cri sec » : la résistance et la foi en un avenir meilleur	98
5. <i>La parole</i>	103
5.1 « Les paroles gelées » : la prise de parole entravée	104
5.2 « C'est dans ma poitrine que j'écris » : l'art poétique de Pierre Morency	106
<b>CONCLUSION</b>	<b>114</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>118</b>