

DES POÉTIQUES MÉMORIELLES
ÉTUDE DE LA POÉSIE QUÉBÉCOISE ENTRE 1970 ET 2000

par

Valérie Mailhot

Département de langue et littérature françaises

Université McGill, Montréal

Thèse soumise à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph. D. en langue et littérature françaises

Août 2017

© Valérie Mailhot, 2017

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat étudie la mémoire dans la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, en particulier dans les œuvres de Nicole Brossard, Michel Beaulieu, Pierre Nepveu, Hélène Dorion, Élise Turcotte et Rachel Leclerc. Nous postulons qu'une configuration particulière de la mémoire apparaît dans la poésie québécoise entre 1970 et 2000. Cette hypothèse détermine une double approche du texte poétique : nous entrecroisons une approche historique et une approche analytique de la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle pour mettre au jour les poétiques mémorielles structurant ce corpus. Nous montrons que ces poétiques marquent un changement de paradigme dans l'histoire de la poésie québécoise, laquelle s'est longtemps appuyée sur la mémoire nationale. Notre étude permet en outre de relativiser l'une des divisions canoniques de l'histoire de la poésie québécoise, qui établit un net partage entre la poésie des années 1980 et celle des décennies précédentes en vertu de ce qu'elle nomme l'« intimisme ». Nous montrons que la poésie québécoise des années 1970 à 2000 présente une unité particulière, qui tient à la conscience d'une fracture temporelle. Celle-ci ouvre la voie à l'émergence d'une diversité de poétiques mémorielles, dont nous analysons les principales articulations chez Hélène Dorion, Élise Turcotte et Rachel Leclerc.

Cette thèse est divisée en cinq chapitres. Le premier, d'ordre théorique et historique, circonscrit l'objet « mémoire » et définit dans quelle perspective celui-ci est appréhendé dans notre corpus. Ce chapitre retrace également les principales scissions du « texte historique de la mémoire » (Ricœur) tel qu'il se donne à lire dans la poésie québécoise entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et la fin des années 1960. Par l'analyse des recueils *Le centre blanc* de Nicole Brossard (1970), *Variables* de Michel Beaulieu (1973) et *Voies rapides* de Pierre Nepveu (1971), le deuxième chapitre montre qu'une crise mémorielle se manifeste dans la poésie québécoise au tournant des années 1970. Les trois chapitres suivants analysent la configuration de la mémoire dans trois œuvres poétiques importantes, celles d'Hélène Dorion, d'Élise Turcotte et de Rachel Leclerc.

ABSTRACT

This dissertation provides an exploration of the concept of memory in Quebec poetry of the late twentieth century, especially in the works of Nicole Brossard, Michel Beaulieu, Pierre Nepveu, Hélène Dorion, Élise Turcotte and Rachel Leclerc. We argue that a particular configuration of memory appears in Quebec poetry between 1970 and 2000, which marks a departure from a configuration based largely on national memory. This hypothesis determines a twofold approach, historical and analytical, that sheds new light on the poetics of memory in Quebec poetry of the XXth century. This study also relativizes one of the canonical divisions in Quebec literary history, that is to say between the poetry of the 1980s, often described as “intimist”, and that of the preceding decades. Quebec poetry between 1970 and 2000 presents a particular unity based on a temporal fracture that opens the way to the emergence of multiple poetics of memory, most of which will be analyzed in Hélène Dorion’s,  lise Turcotte’s and Rachel Leclerc’s poetry.

This dissertation is divided into five chapters. The first chapter, theoretical and historical, circumscribes the concept of “memory” and defines in what perspective it is understood in this dissertation. It then retraces the “memory historical text” (Ricoeur) as it is read in Quebec poetry from the second half of the nineteenth century until the end of the 1960s. Chapter two shows that a memory crisis occurred in Quebec poetry at the turn of the 1970s, especially in Nicole Brossard’s *Le centre blanc* (1970), Michel Beaulieu’s *Variables* (1973) and Pierre Nepveu’s *Voies rapides* (1971). The three remaining chapters study memory’s configuration in the works of Hélène Dorion, Élise Turcotte and Rachel Leclerc.

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont d'abord à mon directeur, Michel Biron. Bienveillant, ouvert et généreux, il a largement contribué à la réalisation de cette thèse. Ses commentaires et conseils ont considérablement enrichi ma réflexion, en plus de lui ouvrir de nouveaux horizons. Je salue son incroyable efficacité et son redoutable sens de la formule, lui qui sait toujours trouver le mot juste.

Je remercie également la professeure Isabelle Daunais, qui, lors de ma première année à McGill, a manifesté son enthousiasme envers mon projet de recherche alors qu'il en était à ses premiers balbutiements. Je remercie aussi les professeurs Karim Larose et Pierre Nepveu de l'Université de Montréal pour leur amitié en poésie.

J'aimerais exprimer ma gratitude envers mes parents, Diane et Serge, et mon frère, Sébastien, pour leurs encouragements soutenus. Je remercie les amis qui ont fait de ces années de thèse une aventure aussi bien intellectuelle qu'humaine : Myriam, Michaël, Gabrielle, Jean-Benoit, Alexandra, Charline, Julien, Amélie, Mathieu, Mélanie, Marc-Antoine, Annick et Marie-Pier, merci pour votre accompagnement. Je salue plus particulièrement Isabelle, amie trouvée pendant l'écriture du deuxième chapitre et dont la sagesse et l'humour ne sont pas les moindres qualités. Je remercie également Ariane, amie de toujours, pour la traduction du résumé et, surtout, pour sa présence constante, même au cœur des lointaines Amériques.

À Philippe, merci d'avoir accepté de te joindre à moi dans le dernier droit de la rédaction. Tu as fait des derniers moments de cette thèse non pas une fin, mais un réel commencement.

Mes remerciements vont finalement au Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et au Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill pour leur soutien financier.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- CB* Nicole Brossard, *Le centre blanc* [1970], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.
- CT* Hélène Dorion, *Les corridors du temps* [1988], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- DN* Élise Turcotte, *Dans le delta de la nuit*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rivières », 1982.
- F* Rachel Leclerc, *Fugues*, avec deux dessins de Martin Cormier, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.
- FT* Hélène Dorion, *Fenêtres du temps* [2000], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- IP* Hélène Dorion, *L'intervalle prolongé*, suivi de *La chute requise* [1983], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- HC* Hélène Dorion, *Hors champ* [1985], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- NG* Élise Turcotte, *Navires de guerre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rivières », 1984.
- RÉ* Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994.
- RI* Hélène Dorion, *Les retouches de l'intime* [1987], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- TI* Élise Turcotte, *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003 [1989].
- V* Michel Beaulieu, *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973.
- VC* Élise Turcotte, *La voix de Carla*, Montréal, VLB éditeur, 1987.
- VF* Rachel Leclerc, *Les vies frontalières*, avec cinq tableaux de Suzanne Grisé, Montréal, Éditions du Noroît, 1991.

- VNPC* Rachel Leclerc, *Vivre n'est pas clair*, avec un dessin de Normand Poiré, Montréal, Éditions du Noroît, 1986.
- VR* Pierre Nepveu, *Voies rapides* [1971], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ	ii
ABSTRACT	iii
REMERCIEMENTS	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I. LA MÉMOIRE COMME CONFIGURATION CULTURELLE	12
Approche théorique	12
Poésie et mémoire au Québec	27
CHAPITRE II. LA POÉSIE QUÉBÉCOISE FACE AU TEMPS MORT	54
Nicole Brossard : la neutralisation de la mémoire	60
Michel Beaulieu : l'érosion du temps	70
Pierre Nepveu : la modernité en accéléré	77
CHAPITRE III. HÉLÈNE DORION. LA TENTATION DU VIDE	92
Amnésie et inertie du sujet lyrique	96
Répétitions	103
Le relevé des distances	111
La subjectivité ébranlée	118
Médiations mémorielles	123
CHAPITRE IV. ÉLISE TURCOTTE. L'ENCOMBREMENT MÉMORIEL	133
« Je ne sais rien du dedans »	135
La mémoire fragmentée	146
Les voix de la mémoire	160
La mémoire contre l'Histoire	186
CHAPITRE V. RACHEL LECLERC. DEBOUT DANS LA MÉMOIRE	206
Les origines du territoire	209
Rivages de la mémoire	219
Marcher sur l'héritage	229
Destruction et régénération	250
CONCLUSION	266
BIBLIOGRAPHIE	276

INTRODUCTION

Mémoire : pour tout lecteur de poésie québécoise, ce terme évoque sans doute les œuvres des années 1960. De Gaston Miron à Paul Chamberland en passant par Jacques Brault, les poètes se sont livrés au cours de cette décennie à un considérable travail d'anamnèse, notamment en vue de fonder ce qu'on appelait alors le « pays¹ ». On se souvient entre autres de ce grand texte qu'est *Mémoire* de Jacques Brault. Publié en 1965, ce recueil de la « fraternelle souvenance² » lie l'histoire intime à l'histoire collective par la médiation de Gilles, dont le sujet lyrique raconte la disparition en Sicile au cours de la Deuxième Guerre mondiale. Symbole de l'invisibilité du « pays » dans la grande Histoire, Gilles marque également dans *Mémoire* la possibilité d'un renouveau collectif, ouvrant « le chemin » aux « camarades » vers l'habitation de la « patrie étendue au flanc de l'Amérique³ » que représente le Québec. Cinq ans plus tard, la poétique de la fondation se cristallise avec la parution de *L'homme rapaillé*. Luttant contre l'amnésie, le sujet lyrique mironien décrit et dénonce l'aliénation des siens – ce « cauchemar héréditaire⁴ » – afin de retrouver, lui aussi, le chemin vers un « pays » qui, comme l'a montré Pierre Nepveu, est traversé par l'espoir et le renouveau aussi bien que par la négativité et la mort⁵. Enseignés,

¹ Rappelons cependant avec les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise* que, dans les textes poétiques, « le mot “pays” a une valeur moins référentielle que symbolique et [que] chacun est libre de le définir à sa guise, ou de ne pas le définir du tout et de lui prêter ainsi une part d'indétermination » (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 372).

² Jacques Brault, « Suite fraternelle », *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Poésie canadienne », 1965, p. 53.

³ *Ibid.*, p. 55. Il s'agit des derniers mots de « Suite fraternelle ».

⁴ Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 130.

⁵ Dans *L'écologie du réel*, Nepveu écrit qu'« on méconnaît entièrement la poésie du pays, même dans ce qu'elle a de plus religieux, si on ne voit pas qu'elle dit aussi cela, cet éphémère “infini” de la condition

réédités et chantés, les textes poétiques des années 1960, qui mettaient eux-mêmes en scène un sujet lyrique se souvenant d'un passé douloureux, jouissent encore d'une large visibilité dans l'espace public, ne cessant d'être réactualisés dans des paroles, des musiques et des images, qui assurent la transmission de ces textes importants⁶. La dépossession que se remémore et raconte notamment la poésie québécoise du milieu du XX^e siècle constitue ainsi aujourd'hui un véritable *lieu de mémoire*.

Or, la mémoire dans la poésie québécoise ne revêt pas uniquement le visage de l'aliénation, personnelle ou collective ; elle n'est pas portée que par le souffle revendicateur des années 1960. Dans les décennies suivant cette période faste qu'a représentée la Révolution tranquille, la mémoire est aussi présente, sinon plus, que dans les textes des années 1960, et ce, dans une perspective qui n'a plus rien à voir avec celles de la dénonciation d'une oppression et de la fondation du « pays ». La question de la mémoire est en effet omniprésente dans la poésie québécoise des années 1980 et 1990 et génère une diversité de pratiques poétiques : de l'amnésie du sujet lyrique chez Hélène Dorion à l'encombrement mémoriel dans la poésie d'Élise Turcotte, par exemple, le spectre est large

moderne, un éphémère vécu à la fois comme une transe et comme un désespoir. C'est en ce sens, et en ce sens seulement, que la poésie de la fondation ouvre pour de bon l'ère de la modernité québécoise : voulant dire le territoire, le "nous", l'être, elle dit lyriquement la mort de l'histoire, la mort dans l'histoire ou, indifféremment, l'histoire d'une mort perpétuelle » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 101).

⁶ Par exemple, Miron et Godin ont tous deux récemment fait l'objet de documentaires : *Godin*, film réalisé par Simon Beaulieu et produit par l'Office national du film du Canada (ONF), a pris l'affiche en 2011 et *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde*, également réalisé par Beaulieu, a été produit en 2014. Soulignons également que les poèmes de Miron ont été mis en chanson par Chloé Sainte-Marie en 2005 sur l'album *Parle-moi*, avant d'être repris par un ensemble de douze chansonniers québécois en 2008 et en 2010, qui ont fait paraître deux albums intitulés *Douze hommes rapaillés*. À la suite du succès de ces albums, qui ont donné lieu à plusieurs spectacles, les chansons ont été enregistrées en version symphonique en 2014 (*La Symphonie rapaillée*, dirigée par Blair Thomson). En 2013, le musicien Thomas Hellman a quant à lui fait paraître le livre-disque intitulé *Thomas Hellman chante Roland Giguère*. Enfin, en 2015, l'ONF a réalisé le documentaire *Chronique de la Nuit de la poésie 1970* à partir des chutes de tournage du réalisateur Jean-Claude Labrecque, qui, avec Jean-Pierre Masse, avait produit le documentaire *La nuit de la poésie 27 mars 1970*.

et fait signe vers le rapport complexe qu'entretient le poète québécois au passé, et, plus largement, à la temporalité elle-même. En 1988, Pierre Nepveu avait déjà noté la prégnance de la mémoire dans la poésie québécoise des années 1980, lui qui écrivait dans *L'écologie du réel* que la poésie québécoise était alors structurée par

une esthétique de la mémoire généralisée, pléthorique et sans substance, ou si l'on veut, une esthétique du présent mémorable, toujours déjà passé (bien que jamais dépassé). Ou enfin, une esthétique de l'éternel retour, mais qui ne serait pas, contrairement à ce qu'écrivait Milan Kundera, une manière de donner du poids à ce qui est fugace, une façon de transformer le passé et l'histoire en monument qui perdure, mais plutôt la forme même d'un rituel de la perte et des retrouvailles, une pratique méditative du dépaysement en vue d'une réapparition du réel⁷.

Nepveu ne s'était pas trompé : la poésie, dans les années 1980, est traversée par une quête de mémoire sans précédent, comme si l'héritage transmis par la poésie des générations précédentes devenait soudainement désuet ou, à tout le moins, inopérant en regard du contexte contemporain. Le « sens » historique que les écrivains avaient commencé à apercevoir dans les années 1960 s'efface de l'horizon du poème, phénomène que l'on explique fréquemment par la conjoncture sociopolitique québécoise du début des années 1980, moment où, comme l'écrivent les auteurs de *Histoire du Québec contemporain*, « [I]es grands thèmes qui ont passionné tant de groupes et de militants au cours des deux décennies précédentes, et suscité des débats si animés, paraissent s'épuiser⁸ ». En 1988, Pierre Nepveu écrit quant à lui que « [n]ous serions donc, à nouveau et plus que jamais “en

⁷ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 186.

⁸ René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, vol. 2, *Le Québec depuis 1930*, Sillery (Québec), Boréal Express, 1986, p. 394.

pays perdu” », c’est-à-dire au cœur de la « non-identité⁹ », sentiment que serait douloureusement venue réveiller la victoire du « non » au référendum de 1980.

Toutefois, et c’est là l’une des hypothèses sur lesquelles se fonde notre travail, le problème que représente la mémoire dans la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle ne s’explique pas uniquement en fonction du contexte local. La question de la mémoire peut en effet être abordée dans ce corpus en lien avec le contexte sociohistorique beaucoup plus large que représente la fin du XX^e siècle dans les sociétés occidentales. Qu’elle se présente sous la forme d’une interrogation, d’un besoin ou d’un devoir, la mémoire est depuis quelques décennies un enjeu central dans les sociétés occidentales, au point où l’on parle d’un véritable « moment-mémoire » et parfois même d’une « tyrannie de la mémoire¹⁰ » pour caractériser l’époque contemporaine. La mémoire n’a effectivement jamais été aussi présente dans l’espace public qu’aujourd’hui : une multitude de groupes sociaux luttent pour donner une visibilité à « leur » mémoire, en même temps que se multiplient les commémorations, officielles ou non, qui rythment désormais le temps des hommes, comme si chaque aube apportait non pas la promesse de la nouveauté, mais se trouvait désormais lestée d’un lourd bagage à porter, celui que représente le passé. La mémoire est un extraordinaire catalyseur de discours, des plus officiels (produits par des instances gouvernementales ou scientifiques) aux plus privés (les secrets qui ne quitteront pas le cabinet du psychanalyste ou qui seront livrés dans des autobiographies).

⁹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 182-183.

¹⁰ Ces deux expressions proviennent de l’article de Pierre Nora intitulé « L’ère de la commémoration » se trouvant dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome III, *Les France*, vol. 3, « De l’archive à l’emblème », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 1006 et 1012. Ces syntagmes sont désormais utilisés par plusieurs historiens pour qualifier le temps présent, à l’image de François Dosse, dans un article intitulé « Entre Histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire » se trouvant dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 33-59.

La prégnance de la mémoire dans le discours social contemporain procède peut-être de la cassure historique que représente le passage de la modernité à la postmodernité, laquelle provoque ce que l'historienne française Marie-Claire Lavabre qualifie de « crise des identités constituées par l'histoire¹¹ ». Cette rupture rend caduc, inutilisable, un immense stock de traditions, de normes et de modèles, matériaux indispensables pour la construction identitaire, aussi bien sur le plan personnel que collectif. Pour expliciter cette rupture historique, on pourrait également convoquer une panoplie d'historiens et d'essayistes, qui parlent tantôt d'« une crise de l'avenir¹² », tantôt de la « fin des grands récits¹³ » pour décrire les dernières décennies du XX^e siècle. On pourrait également dire, avec l'historien François Hartog, que nous sommes entrés dans l'ère du « présentisme¹⁴ », c'est-à-dire dans un nouveau régime d'historicité se distinguant de la modernité. Selon Hartog, un immense écart s'est récemment creusé entre le « champ d'expérience » et l'« horizon d'attente¹⁵ » : le passé (le champ d'expérience) n'éclaire plus le présent et le futur (l'horizon d'attente) se fait de plus en plus imprévisible et menaçant, retenant dès lors l'individu contemporain dans l'enceinte de l'éphémère, du présentisme. La demande de

¹¹ Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 51.

¹² Krzysztof Pomian, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, vol. 7, n° 7, 1980, p. 5-17.

¹³ À ce sujet, voir Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.

¹⁴ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2012 [2003]. Le terme « présentisme » est un néologisme employé par l'historien français François Hartog pour décrire l'articulation entre passé, présent et futur (ce que l'historien appelle le « régime d'historicité ») dans les sociétés occidentales contemporaines.

¹⁵ Les concepts de « champ d'expérience » et d'« horizon d'attente » proviennent de l'historien allemand Reinhart Koselleck, qui les mobilise afin de décrire l'expérience temporelle moderne. Selon Koselleck, dans la modernité, l'écart entre le champ d'expérience et l'horizon d'attente ne cesse de croître, mais le passé peut encore, au moins minimalement, laisser présager ce qu'il en sera de l'avenir. (Reinhart Koselleck, « “Champ d'expérience” et “horizon d'attente” : deux catégories historiques », *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1990, p. 307-329.)

mémoire structurant la poésie québécoise des années 1980 peut ainsi apparaître comme une variante locale et littéraire d'un problème beaucoup plus vaste, qui concerne le rapport que les sociétés entretiennent au passé à la fin du XX^e siècle.

Il demeure toutefois possible de supposer qu'il existe une spécificité du problème que représente la mémoire dans la poésie québécoise, et ce, en raison de l'histoire du genre au Québec. Comme nous le montrerons dans le premier chapitre, la poésie est l'un des lieux où, historiquement, la question de la mémoire, en particulier collective, a été « dramatisée » avec le plus de vigueur au Québec, et il n'est en ce sens pas étonnant que cette question vienne hanter les poètes québécois dans les dernières décennies du XX^e siècle. La mémoire dans le corpus poétique québécois de la fin du XX^e siècle se situe ainsi au carrefour de trois perspectives complémentaires : le contexte sociohistorique québécois, l'économie mémorielle occidentale de la fin du XX^e siècle et l'histoire du genre poétique au Québec. La poésie québécoise de la fin du XX^e siècle prend acte de ces trois aspects et propose une réponse singulière au problème contemporain de la mémoire par la création de ce que nous appelons des « poétiques mémorielles ». Il s'agira, dans les pages qui suivent, d'examiner la configuration particulière que prend l'objet « mémoire » dans plusieurs œuvres poétiques québécoises importantes, c'est-à-dire de décrire de quelles façons les poètes québécois imaginent et mettent en forme la mémoire dans les dernières décennies du XX^e siècle.

L'hypothèse qui orientera la lecture de ces œuvres est la suivante : entre 1970 et 2000, une configuration particulière de la mémoire apparaît dans le corpus poétique québécois. Cette configuration prend le relais de la mémoire telle que nous la connaissons jusqu'alors dans la poésie québécoise. La borne temporelle que représente l'année 1970 provient de ce que nous estimons que les prémices de cette « esthétique de la mémoire

généralisée » dont parlait Nepveu en 1988 se trouvent dans certaines œuvres du début de la décennie 1970. Il y a, dans la poésie de cette décennie, une déroute temporelle qui prépare la table à l'émergence de « nouvelles » mémoires dans les années 1980 et 1990. La mémoire subit alors une profonde reconfiguration, sans toutefois que la référence aux années 1960 disparaisse complètement de l'horizon du poème. Les œuvres de cette décennie constituent un véritable pôle d'intelligibilité pour toute la poésie qui suit, que ce soit négativement ou positivement : plusieurs œuvres de la fin du XX^e siècle sont habitées par le souvenir triomphal quoique teinté de mélancolie de cette époque où les poètes ont « fait » l'Histoire.

Cette hypothèse détermine la double approche qui sera la nôtre. Nous entrecroiserons une approche historique des textes et une approche analytique de la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, afin de mettre en lumière la spécificité de ce corpus et montrer que ces poétiques mémorielles provoquent un changement de paradigme dans l'histoire de la poésie québécoise, dont les grandes scissions seront rappelées dans le premier chapitre, après que nous aurons défini cet objet que représente la mémoire dans la poésie québécoise. Cette double approche nous permettra de nuancer l'une des divisions canoniques de l'histoire de la poésie québécoise, qui trace une nette rupture entre la décennie 1970 et les deux suivantes. Dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge soutiennent en effet qu'à partir de 1980 la littérature québécoise aurait subi une série de décentrement. D'une part, la littérature aurait pris ses distances par rapport à la question de l'émancipation nationale et de la « québécité », tout comme elle se serait affranchie de l'influence de la culture française et de la religion catholique, lesquelles ont toutes deux marqué plusieurs générations d'écrivains au Québec avant 1980. D'autre

part, la littérature québécoise se serait décentrée par rapport à l'histoire québécoise, et, plus particulièrement, par rapport à l'histoire littéraire québécoise. Ce décentrement aurait pour corollaire la perte d'un sens historique : détaché de certaines traditions, celle liant littérature et nation par exemple, l'écrivain contemporain évoluerait dorénavant seul, dans une « sorte d'éternel présent¹⁶ », qui le priverait d'un passé aussi bien que d'un avenir. Cet « éternel présent » fait écho à l'« éternel retour » dont parlait déjà Nepveu en 1988 au sujet de la poésie de son époque. Or, cet « éternel présent » et cet « éternel retour », qui évoquent une sorte d'intervalle temporel « vide », traversent *déjà* plusieurs textes des années 1970, ainsi que nous le montrerons dans le deuxième chapitre, où seront étudiés trois recueils importants de cette décennie : *Le centre blanc* de Nicole Brossard (1970), *Voies rapides* (1971) de Pierre Nepveu et *Variables* de Michel Beaulieu (1973). Quoique très différentes sur le plan formel, ces œuvres permettent de poser l'hypothèse qu'une crise mémorielle intervient au début des années 1970 dans la poésie québécoise. C'est en vertu de cette hypothèse que nous adopterons une perspective synchronique dans ce premier chapitre.

Les chapitres suivants viseront à dégager des poétiques mémorielles singulières et exigent en ce sens une approche différente. Nous examinerons, dans les chapitres trois, quatre et cinq, la configuration de la mémoire dans la poésie de trois auteurs appartenant à une génération plus jeune (et moins étudiée¹⁷) que celle des Brossard, Beaulieu et Nepveu, soit Hélène Dorion, Élise Turcotte et Rachel Leclerc. Celles-ci ont respectivement publié leurs premiers recueils en 1983, 1982 et 1984. Pour caractériser la poésie des années 1980,

¹⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 533.

¹⁷ Sauf peut-être Hélène Dorion, qui est l'une des poètes québécoises contemporaines les plus étudiées. Son œuvre a toutefois surtout été envisagée en vertu du rapport entre littérature et philosophie, qui n'est pas la perspective que nous adoptons ici.

la critique reprend souvent le constat d'André Brochu, qui écrivait en 1994, dans *Tableau du poème*, que « l'affirmation de la multiplicité, de l'égalité des voix [...] constitue le grand événement de la décennie qui vient de prendre fin¹⁸ ». Il est vrai que les voix poétiques se diversifient au cours des années 1980 : les avant-gardes s'épuisent et de nombreux nouveaux visages apparaissent dans le paysage poétique québécois. Toutefois, plus de vingt années se sont écoulées depuis le constat que posait Brochu en 1994 ; à notre avis, il est désormais possible de distinguer quelques œuvres fortes dans le corpus éclectique que représente la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle. Les projets poétiques de Dorion, Turcotte et Leclerc sont d'une qualité et d'une cohérence remarquables, ce que nous tâcherons de mettre en lumière en suivant de près l'évolution de certains thèmes, motifs et autres éléments du discours structurant ces œuvres. Nous serons dès lors apte à mettre en évidence certains déplacements de la configuration culturelle de la mémoire dans le Québec de la fin du XX^e siècle.

L'étude de la mémoire dans ce corpus nous permettra en outre de relativiser l'opposition, fréquente chez la critique, entre la poésie dite du « pays » et la poésie « intimiste ». On a en effet eu tendance à opposer la poésie du pays à la poésie de la fin du XX^e siècle en soutenant qu'au seuil des années 1980 la poésie québécoise prend ses distances à l'égard des pôles « politique » et « collectif » vers lesquels converge la poésie des décennies précédentes. Hans-Jürgen Greif et François Ouellet écrivent, à propos de la littérature québécoise de la fin du XX^e siècle, que « [l]'heure est au désengagement

¹⁸ André Brochu, *Tableau du poème*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1994, p. 12. Ce passage est notamment cité dans *l'Histoire de la littérature québécoise* (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 605).

politique » et qu'il en résulte une « domination de l'intime¹⁹ », tandis que Denise Brassard soutient que « [d]ans les années cinquante et soixante, les poètes québécois apprennent à parler au *nous* », alors que « [l]es années quatre-vingt se caractérisent par l'essor de ce qu'il est convenu d'appeler l'intimisme, qui s'exprime par l'affirmation d'un sujet singulier et un retour au lyrisme²⁰ ». Sans vouloir forcer le trait, il apparaît ainsi que, d'une part, la critique québécoise peine à caractériser la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle autrement que via la notion d'intimisme – au sujet de laquelle Daniel Laforest écrira par ailleurs qu'elle a constitué la « figure » clé, dans le champ littéraire, du « Québec du désenchantement postréférendaire²¹ » –, et, d'autre part, que ce corpus demeure largement opposé à la poésie de la génération de l'Hexagone et à ses successeurs directs.

Ce faisant, c'est une certaine histoire de la poésie québécoise que donne à lire en creux la critique, mais il s'agit d'un récit elliptique, encore largement déterminé par la référence aux années 1950 et 1960, donc à l'Histoire entendue comme « grand récit » national. En d'autres termes, la poésie intimiste, qui renaîtrait au Québec vers 1980, forme chez plusieurs critiques l'envers négatif de la poésie des décennies 1950 et 1960. Or, cette opposition entre poésie du pays et poésie intimiste ne fonctionne guère, pour peu qu'on relise les textes poétiques des années 1970 à 2000, où la question de la nation se déplace, sans pour autant tendre unilatéralement vers l'intimisme. À partir de 1970, ce qui disparaît n'est pas l'horizon politique ou le « nous », mais, de façon plus profonde, une certaine

¹⁹ Hans-Jürgen Greif et François Ouellet, *La littérature québécoise, 1960-2000*, Québec, L'Instant même, coll. « Connaître », 2004, p. 57.

²⁰ Denise Brassard, « Donner lieu à la présence », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *États de la présence. Les lieux d'inscription du sujet dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 17.

²¹ Daniel Laforest, « Quels lieux pour une histoire de la poésie québécoise ? », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *op. cit.*, p. 28.

structuration de la mémoire dite « nationale », qui s'estompe au profit de l'émergence de poétiques mémorielles singulières, qui résistent à la synthèse ou aux catégories usuelles de l'histoire littéraire québécoise (« poésie du pays », « intimisme », « écritures migrantes », etc.). Par le biais d'exercices de lecture s'inscrivant dans le champ de la poétique, nous prenons ici le parti pris de mettre en exergue la singularité de chacune des œuvres de notre corpus, tout en montrant dans quelle mesure ces pratiques poétiques diversifiées ont pour fondement une même interrogation sur le devenir contemporain de la mémoire. Les œuvres poétiques dont il sera question dans cette thèse ne sont pas « emblématiques » au sens où on a pu l'entendre pour certaines œuvres des années 1960²², mais leur rapprochement permet de mettre en lumière des résonances formelles et thématiques, des manières et des matières, qui trouvent, dans la question de la mémoire, une *raison commune*.

²² À ce sujet, voir Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008.

CHAPITRE I

LA MÉMOIRE COMME CONFIGURATION CULTURELLE

APPROCHE THÉORIQUE

De quoi parle-t-on exactement lorsqu'on emploie le substantif « mémoire » ? De la philosophie à la sociologie en passant par la psychologie, la psychanalyse et les neurosciences, le terme « mémoire » est aujourd'hui mobilisé dans une diversité de champs et renvoie, dans chacun des cas, à une acception spécifique du terme. Cette polysémie, voire cette plasticité, du substantif exige qu'on précise dans quelle perspective la mémoire sera appréhendée dans notre étude de la poésie québécoise. Notons d'emblée que notre propos se situe dans une perspective sociohistorique ; la question de la mémoire en tant que « traces » laissées dans le cerveau, phénomène dont s'occupent les neurosciences, ne sera pas traitée ici. À partir de la théorie sociologique de la mémoire collective développée par Halbwachs au début du XX^e siècle, notion qui donnera naissance à l'histoire sociale de la mémoire dans les années 1970, nous montrerons que la mémoire en littérature peut être envisagée en tant qu'élément participant d'une configuration culturelle propre à une période et à un lieu donnés.

À rebours de la pensée dominante qui, depuis le XVIII^e siècle, approche la mémoire sous un angle phénoménologique (Hegel, Husserl, Bergson), psychanalytique (Freud) ou psychologique (Proust), le sociologue Maurice Halbwachs élabore, au début du XX^e siècle,

la notion de « mémoire collective », laquelle aura un impact majeur sur la façon dont sera appréhendée la mémoire dans les sciences humaines à partir des années 1970. D'une conception restreinte où la mémoire est pensée en tant que faculté mentale propre à chaque individu (la capacité que possède l'homme d'emmagasiner ou de « retrouver » des souvenirs), on passe avec Halbwachs à une conception élargie de la mémoire, fondée sur l'idée de l'influence du milieu social dans l'exercice de la mémoire. Il faudra cependant attendre plusieurs décennies avant que la notion de mémoire collective ne trouve son chemin jusqu'à celui de l'historiographie, peut-être en raison de la radicalité des propositions de Halbwachs. Cherchant à aller au-delà de la tradition phénoménologique du « regard intérieur¹ », le sociologue entreprend, d'une part, de penser le lien entre la mémoire et les cadres sociaux où elle prend forme et se déploie, et, d'autre part, de mesurer la notion de mémoire à celle d'histoire. Les apports d'Halbwachs sont de deux ordres : le sociologue a développé la notion de « mémoire collective », à laquelle les travaux contemporains sur la mémoire – et le discours social de manière générale – ne cessent de se référer, tout comme il a établi une distinction nette entre histoire et mémoire, distinction qui informera les travaux de l'école de la Nouvelle Histoire au cours des années 1970.

Chez Halbwachs, la mémoire relève d'un point de vue du « dedans », mais elle est soumise, au fil de la vie de l'individu, à un élargissement en fonction de l'intégration du sujet à un milieu social défini. En vieillissant, l'individu enrichit et élargit sa mémoire, passant du cadre restreint de la famille à celui de la société, notamment via l'éducation qui le met en contact avec un passé de plus en plus éloigné. C'est là qu'intervient ce que Halbwachs nomme la « mémoire historique », syntagme illustrant l'ouverture d'une

¹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 115.

mémoire, structurée par le point de vue du « dedans », à certains pans de l'histoire, qui, elle, adopte le point de vue du « dehors ». L'histoire est de fait pensée chez Halbwachs en tant que « tableau d'événements² » où se succèdent dates, noms et formules. L'histoire est toute en discontinuité, car elle se fonde sur les ruptures, sur ce qui varie d'une époque à une autre. En cela, l'histoire s'oppose, selon Halbwachs, à la mémoire, laquelle travaille sur la continuité en misant sur les ressemblances, sur ce qui unit le passé au présent. Ce qui atténue la « rupture » entre la mémoire et l'histoire et permet d'envisager l'élargissement progressif de la première à la seconde est le lien transgénérationnel. Comme Paul Ricœur l'écrit, ce lien « contribue à élargir le cercle des proches en l'ouvrant en direction d'un passé qui, tout en appartenant à ceux de nos aînés encore en vie, nous met en communication avec les expériences d'une autre génération que la nôtre³ ». Le lien transgénérationnel fait « à la fois brèche et suture⁴ », en ce qu'il marque à la fois la contemporanéité (les générations antérieures sont présentes en même temps que nous) et la non-contemporanéité (mais elles parlent d'un temps que nous n'avons pas vécu). Chez Halbwachs coexistent donc trois différents types de mémoire qui forment ensemble une sorte de continuum et ouvrent le sujet à l'altérité : l'individu progresse d'une mémoire ancrée dans le milieu familial à une mémoire collective prenant appui sur le milieu social et découvre, en fin de compte et aidé par les ancêtres, la « mémoire historique », qui est, chez Halbwachs, ce que les sociétés conservent du passé en vue de préparer le futur.

² Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, 2^e éd. revue et augmentée, préface de Jean Duvignaud, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968, p. 74.

³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 514.

⁴ *Loc. cit.*

Pour Halbwachs, la mémoire prend toujours appui sur « des courants de pensée collective⁵ » : ce qui se présente à l'esprit comme un souvenir individuel est en réalité indissociable des cadres sociaux où l'événement remémoré a pris place. Le sujet doit se replacer dans ce tissu social pour apercevoir cette maille singulière que représente « son » souvenir. Pour reconstruire un événement ou pour retrouver un souvenir, l'individu a besoin de « données ou de notions communes qui se trouvent dans [son] esprit aussi bien que dans ceux des autres, parce qu'elles passent sans cesse de ceux-ci à ceux-là et réciproquement, ce qui n'est possible que s'ils ont fait partie et continuent à faire partie d'une même société⁶ ». La difficulté rencontrée dans l'exercice de la mémoire ne serait en ce sens pas liée à un effacement pur et simple du souvenir, mais résulterait plutôt du fait que le cadre social où s'enracine l'événement n'existe plus. Halbwachs ne nie pas que c'est un individu *singulier* qui, chaque fois, cherche dans un milieu social donné des signes où appuyer sa mémoire, mais il vise plutôt à souligner la part de « social » qui entre dans la constitution de ce qu'on appelle la « mémoire individuelle », ce qui l'amène à affirmer que « [c]haque mémoire individuelle est un point de vue sur la mémoire collective » et que « ce point de vue varie suivant la place que j'y occupe et que cette place elle-même varie suivant les relations que j'entretiens avec d'autres milieux⁷ ». Le souvenir « individuel » se trouve ainsi au carrefour d'« interférences collectives⁸ ». Sous la gouverne de « l'objectivité » du regard sociologique, Halbwachs s'oppose résolument à la phénoménologie de son époque,

⁵ Maurice Halbwachs, *op. cit.*, p. 13.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

qui postule que la mémoire individuelle est première, qu'elle est une instance irréductible et « originaire⁹ ».

Il faudra cependant attendre les années 1970 avant que l'idée d'une socialité de la mémoire ne se répande dans le champ intellectuel à la faveur de la redécouverte des travaux de Halbwachs, qui seront réédités en 1968, et du « tournant linguistique » transformant les sciences humaines à cette époque. L'historien Sébastien Ledoux a récemment montré qu'au cours de la décennie 1970 le terme « mémoire » subit un « décentrement » à travers diverses « métaphorisations [...] qui nourrissent des constructions discursives par lesquelles des personnes et des groupes s'affirment, se représentent et représentent le monde comme passé¹⁰ ». La question de l'*attribution* de la mémoire se voit profondément modifiée par cette reconfiguration langagière. Le sujet se souvenant n'est plus nécessairement un individu particulier ; un « groupe » peut dorénavant posséder une mémoire. De plus, un certain glissement métaphorique fait passer la « chose visée¹¹ » par la remémoration – « chose » qu'Aristote désigne comme la « représentation d'une chose antérieurement perçue¹² » – à la représentation de « choses » (ou du « monde ») qui n'ont pas nécessairement été perçues antérieurement par l'individu ou le groupe qui se « souvient ».

Cette reconfiguration langagière tient beaucoup aux travaux des historiens de la Nouvelle Histoire, au sein desquels la notion de mémoire collective développée par Halbwachs joue un rôle de premier ordre. Ce courant historiographique fondé dans les

⁹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰ Sébastien Ledoux, « Les lieux d'origine du *devoir de mémoire* », *Conserveries mémorielles* [en ligne], n° 15, 2014, consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://cm.revues.org/1815>

¹¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 27.

¹² *Ibid.*, p. 8.

années 1970 par des historiens au nombre desquels on compte Jacques Le Goff et Pierre Nora a notamment pour objectif de prendre « en considération le conflit des interprétations, la relativité de la connaissance en histoire et les usages politiques du passé¹³ ». Nora occupe une position centrale dans la « communauté discursive¹⁴ » se formant progressivement autour du terme « mémoire » dans les années 1970 et 1980 en France. Le nouveau chantier que représente alors l'histoire de la mémoire collective sera largement balisé par les « outils langagiers et conceptuels¹⁵ » fournis par Nora, outils qui sont du reste encore en usage aujourd'hui en France comme ailleurs. En 1978, Nora donne une première définition de la mémoire collective : dans l'ouvrage collectif *La nouvelle histoire*, il écrit que « la mémoire collective est le souvenir ou l'ensemble des souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante¹⁶ ». Nora fait ainsi de la mémoire un objet d'investigation pour la Nouvelle Histoire, et il ne faudra pas attendre longtemps avant que paraissent les premiers travaux sur la mémoire envisagée en tant que « présences du passé » au sein d'une collectivité et non plus seulement en tant que faculté mentale individuelle. En 1982, l'américain Yosef Hayim Yerushalmi publie *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory* ; cet ouvrage constitue un remarquable exemple d'ouverture de la notion de mémoire en vertu de son aspect collectif et montre « la résistance de la mémoire à son traitement

¹³ Marie-Claire Lavabre, « La “mémoire collective” entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? », *Archive ouverte HAL* [en ligne], 2016, consulté le 10 février 2017. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01337854/document>

¹⁴ Dominique Maingueneau, cité par Sébastien Ledoux, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵ Sébastien Ledoux, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶ Pierre Nora, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff et Roger Chartier (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L., coll. « Les encyclopédies du savoir moderne », 1978, p. 398.

historiographique¹⁷ ». L'année suivante, les historiens anglais Eric Hobsbawm et Terence Ranger interrogent, dans l'ouvrage collectif *The Invention of Tradition*, la façon dont se constituent et se transmettent les traditions dans la modernité. En 1984 paraît le premier tome des *Lieux de mémoire* de Nora, où sont étudiées l'incarnation et la cristallisation des traditions et de la mémoire collective françaises dans des « lieux » spécifiques.

Expression aujourd'hui galvaudée, le « lieu de mémoire » est à l'origine un concept pensé par Nora pour aborder avec une « distance critique¹⁸ » le jeu des rapports entre histoire et mémoire nationales à l'époque contemporaine. Il sert à identifier des symboles, des événements et des objets qu'une nation a investis et chargés d'une volonté de mémoire au fil de son histoire. Sur le fond d'une périodisation historique, leur étude permet de mettre en lumière les cycles de la mémoire. Le « lieu de mémoire » est avant tout un outil pour faire l'histoire de la mémoire, mais il n'émerge et ne tire toute sa portée conceptuelle que dans le cadre contemporain, qui est celui, selon Nora, de l'affaiblissement des « milieux de mémoire ». Le lieu de mémoire a ainsi un double caractère : c'est un outil théorique, mais également un concept apte à décrire le rapport que les sociétés entretiennent aujourd'hui envers leur mémoire.

Ce dernier aspect est mis en lumière par Nora dans l'introduction aux *Lieux de mémoire*. Dans « Entre mémoire et histoire » (1984), Nora soutient – et c'est là sa thèse centrale – que la mémoire « vraie » est en passe de disparaître au moment où il écrit. Nora parle de la France, mais ce diagnostic a été repris par quantité de sociologues et historiens

¹⁷ Selon Ricœur, Yerushalmi montre dans son ouvrage la « singularité de l'expérience juive », à savoir « l'indifférence séculaire d'une culture éminemment chargée d'histoire à son traitement historiographique. » (Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 518.)

¹⁸ Pierre Nora, cité par Antoine Robitaille, « L'historien Pierre Nora craint la “boulimie commémorative” », *Le Devoir*, 27 septembre 2008, p. H3.

issus d'un peu partout dans le monde, et le Québec ne fait pas exception. Selon Nora, l'époque contemporaine est à la disparition des « sociétés-mémoires » qui « assuraient la conservation et la transmission des valeurs¹⁹ », transmission s'effectuant par diverses institutions telles que l'école, la famille, l'Église et l'État, dont la stabilité transcende l'impermanence des humains. Les « sociétés-mémoires » auraient été remplacées par des « sociétés-histoires », c'est-à-dire des sociétés où le passé n'irrigue plus le présent de façon naturelle, sans hiatus, mais où le passé apparaît dorénavant « étranger et énigmatique²⁰ ». Ce passé duquel nous sommes coupés exige aujourd'hui la médiation de « spécialistes²¹ » – les historiens –, qui soulèvent ponctuellement le voile d'amnésie recouvrant peu à peu les sociétés contemporaines et font « parler » un passé qui, sinon, demeurerait *lettre morte*. Les « lieux » de mémoire auraient ainsi remplacé les « milieux » de mémoire ; ces lieux sont le signe de ce qu'on pourrait appeler une « surconscience mémorielle », c'est-à-dire d'une mémoire qui a perdu son caractère unitaire et qui se sait menacée.

Dans le cas de la France, les lieux de mémoire constituent selon Nora des « restes » où va se réfugier et se condenser une conscience nationale qui se vit désormais sur un autre mode que celui du nationalisme « traditionnel » et « affirmatif²² » – c'est un nationalisme presque nostalgique qui se condense dans ces lieux. Ceux-ci ne sont pas le signe d'une mémoire « retrouvée », mais d'une mémoire fragmentée, partiellement défaillante et, en ce sens, ils sont aussi et surtout une surface de projection, un miroir brisé où une nation

¹⁹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XVIII.

²⁰ Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008, p. 16.

²¹ *Loc. cit.*

²² Pierre Nora, « La nation-mémoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome II, *La Nation*, vol. 3, « La gloire, les mots », Paris, Gallimard, 1986, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », p. 651.

cherche le reflet de sa grandeur passée. Parce que la mémoire nationale française est fragilisée, l'héritage français a besoin d'être « consolidé²³ » ; c'est la tâche à laquelle s'attelleront Nora et plusieurs autres historiens, qui établiront, dans les trois tomes des *Lieux de mémoire*, le répertoire complet des événements, traditions, symboles et événements ayant participé à la construction de l'identité nationale française.

La reconfiguration des rapports entre histoire et mémoire que décrit Nora en 1984, reconfiguration qui s'appuie sur un vif sentiment de perte de mémoire, trouve un écho certain au Québec. Ce qui a été décrit ici comme un phénomène spécifique, lié à la conjoncture locale (le « marasme » politique et économique du début des années 1980²⁴) s'inscrit en ce sens dans une perspective beaucoup plus vaste, et ce, même si la fragilisation de la mémoire est au Québec souvent ressentie avec plus d'acuité qu'ailleurs, le « grand récit » mémoriel national forgé à peine vingt ans plus tôt volant en éclats de façon soudaine. Au cours des années 1980 se défait en effet le récit d'émancipation nationale élaboré au cours des années 1960 et la mémoire québécoise apparaît alors hautement problématique, non plus en vertu d'une amnésie collective (telle que Miron la décriait), mais parce que la société semble s'être détachée de ce qu'on pourrait appeler une mémoire nationale « vive ». À la fin des années 1990, l'idée d'une « crise » de la mémoire collective

²³ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *op. cit.*, p. xxIII.

²⁴ Les auteurs de l'*Histoire du Québec contemporain* décrivent ainsi la situation : « Le début des années 1980 semble marquer, au point de vue idéologique, une certaine rupture. Les grands thèmes qui ont passionné tant de groupes et de militants au cours des deux décennies précédentes, et suscité des débats si animés, paraissent s'épuiser. Le nationalisme québécois a du mal à se remettre de la morosité où l'a plongé la victoire du non au référendum. La confiance que le réformisme néo-libéral ou social-démocrate a mise dans l'État se refroidit. La gauche se tait. Le féminisme est en crise et arrive difficilement à mobiliser les jeunes. Le climat, parmi les militants de naguère, est à la désillusion, et d'aucuns parlent même de "la fin des idéologies". Cette évolution se produit dans la plupart des sociétés occidentales. » (René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain*, vol. 2, *Le Québec depuis 1930*, Sillery (Québec), Boréal Express, 1986, p. 394.)

est largement partagée par les historiens et sociologues québécois, comme en témoigne la série d'articles que publie *Le Devoir* au cours de l'été 1999 sur la question de la nation québécoise²⁵. Soulignons par ailleurs que, dans la foulée des travaux de Nora, une commission franco-québécoise chargée de répertorier les lieux de mémoire communs à la France et au Québec a été créée en 1996²⁶. Cette entreprise de même que *Les lieux de mémoire* de Nora montrent que la question de la mémoire nationale – que celle-ci soit issue d'une longue tradition ou, inversement, qu'elle soit récente, comme au Québec – s'est en bonne partie réfugiée dans le discours savant : ce sont désormais les historiens et sociologues qui définissent les termes du débat autour de la mémoire nationale, et non plus les écrivains. Au Québec, ce phénomène est frappant : la mémoire nationale, qui a « obsédé » les littéraires depuis la fin du XIX^e siècle est aujourd'hui surtout l'apanage des spécialistes de l'histoire québécoise.

Le cadre conceptuel à partir duquel est envisagée la mémoire collective dans les travaux savants contemporains doit beaucoup à Nora, lequel pense la mémoire à la manière d'Halbwachs, c'est-à-dire en fonction des cadres sociaux du début du XX^e siècle. Or, ces cadres sociaux sont encore largement traditionnels, ainsi que le soulignait récemment

²⁵ Cette série d'articles a donné lieu à un colloque à l'Université McGill à l'automne 1999, dont les actes ont été publiés dans un ouvrage dirigé par Michel Venne, *Penser la nation québécoise* (Montréal, Québec Amérique, coll. « Débats », 2000). Les origines de cette crise et les réponses qui lui sont apportées sont toutefois loin de faire l'unanimité : pour Serge Cantin, Jacques Beauchemin, Gilles Bourque et Joseph-Yvon Thériault, la crise actuelle relève d'une amnésie collective généralisée et exige une remise en valeur de la mémoire nationale, tandis que Gérard Bouchard soutient que la crise relève des « mauvais » choix mémoriels d'une société qui continuerait de s'abreuver à des « mythes dépresseurs ». Enfin, Jocelyn Létourneau soutient quant à lui qu'il n'y a de crise que chez les intellectuels québécois et que la mémoire québécoise serait somme toute en bonne « santé ».

²⁶ À ce sujet, consulter le site internet de la Commission franco-québécoise sur les lieux de mémoire communs à l'adresse <http://www.cfqlmc.org/>. L'inventaire des lieux de mémoire de la Nouvelle-France est disponible à l'adresse <http://www.memoirenf.cieq.ulaval.ca/>. Par ailleurs, un ouvrage dirigé par Martine-Emmanuelle Lapointe et Anne Caumartin sur les « lieux de mémoire » québécois paraîtra aux Presses de l'Université de Montréal à l'hiver 2018.

l'essayiste américain James Berger : « Traditional social memory, as first theorized by the sociologist Maurice Halbwachs existed as distinct and separate for each national, ethnic or religious group. Thus, it was insular and inherently conservative – a mode of consciousness characteristic of premodern, agrarian, traditionnaly hierarchichal societies²⁷. » Dans l'essai *Prosthetic Memories*, Alison Landsberg écrit quant à elle que « [i]n a global cultural economy, the theory of collective memory as articulated by Halbwachs seems inadequate, for the very notion of global flows challenges the idea of stable shared frameworks²⁸ ». Nora sent bien que ce monde encore relativement traditionnel, appuyé sur des cadres sociaux communs et stables, est en passe de disparaître – et la pointe de nostalgie qui traverse *Les lieux de mémoire* se comprend en ce sens –, mais il était peut-être trop tôt, en 1984, pour penser le devenir de la mémoire à l'époque contemporaine. Nora ne peut en quelque sorte que constater le délitement de la mémoire nationale française, qui est, selon lui, l'exemple parfait d'une « mémoire vraie, sociale et intouchée²⁹ », ce que confirme par ailleurs la colère de l'historien face à l'histoire « mondialisée » de la France publiée en 2017 par le médiéviste Patrick Boucheron³⁰.

Or, dans *Les lieux de mémoire*, Nora tend à essentialiser la notion de mémoire héritée d'Halbwachs, c'est-à-dire qu'il fait d'une notion élaborée dans un cadre précis une notion presque transhistorique, ce dont témoigne l'adjectif « vraie » que mobilise l'historien pour

²⁷ James Berger, “Which Prosthetic ? Mass Media, Narrative, Empathy, and Progressive Politics”, *Rethinking History*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 599.

²⁸ Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004, p. 10.

²⁹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *op. cit.*, p. XVIII.

³⁰ Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Paris, Seuil, 2017. Pour la critique de Nora, consulter Pierre Nora, « *Histoire mondiale de la France* : Pierre Nora répond à Patrick Boucheron », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 29 mars 2017, consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://http://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170328.OBS7228/histoire-mondiale-de-la-france-pierre-nora-repond-a-patrick-boucheron.html>

caractériser la mémoire dont il parle, à savoir la mémoire française du XX^e siècle. Nora fait toutefois état de l'extinction d'une configuration culturelle *spécifique*, que Ricœur décrira quelques années plus tard comme la fin de l'histoire en tant que « "mémoire vérifiée" en symbiose avec une histoire nationale³¹ », phrase qui résonne par ailleurs fortement dans le contexte québécois. Impossible de ne pas lire dans les nombreux travaux récents (québécois et français) sur la mémoire collective une vive inquiétude, qui relève, selon nous, de la reconfiguration des rapports entre mémoire et histoire à la fin du XX^e siècle. Plutôt que d'envisager cette époque uniquement sous l'angle de la disparition d'une mémoire « vraie », nous croyons qu'elle peut aussi être considérée en tant que moment charnière où s'efface une configuration culturelle déterminée (celle de l'« histoire-mémoire nationale³² ») et où émergent des rapports inédits entre ces deux provinces que représentent l'histoire et la mémoire, rapports que l'histoire sociale de la mémoire permet d'éclairer.

Depuis les années 1980, les études historiques sur la mémoire n'ont cessé de se multiplier, de telle sorte que certains historiens contemporains comme François Dosse parlent désormais du courant historiographique de l'« histoire sociale de la mémoire³³ », courant décrivant la *persistance* du passé au sein de diverses collectivités et les modes d'actualisation de ce passé. L'événementialité historique y est étudiée de manière objective (tel événement est arrivé à tel jour de telle année), mais elle tient également compte des « jeux » de mémoire que cette événementialité suscite dans le temps (oublis, déformations, hantise, etc.), jeux qui, en retour et sur la longue durée, acquièrent eux aussi le statut

³¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 533.

³² François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2012 [2003], p. 247.

³³ François Dosse, « Entre Histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 33-59.

d'« événements » et font dès lors partie intégrante de l'« histoire ». À rebours de l'histoire « monumentale » qui s'attachait à mettre en récit les grands événements et les hauts faits de certains personnages notables, l'histoire sociale de la mémoire s'occupe des retombées de ces grands événements scandant la trame historique du temps ; elle vise à comprendre quels usages sont faits du passé, quelles traditions se cristallisent à partir des « traces » laissées par ces événements. Elle permet en outre d'identifier les moyens par lesquels des groupes se dotent de représentations, de symboles et de « lieux » où se créent et se consolident des appartenances collectives. En cela, l'histoire sociale de la mémoire s'appuie volontiers sur des représentations artistiques et littéraires, vecteurs privilégiés de configuration et de reconfiguration de la mémoire. Par une mise en récit attentive aux métamorphoses de la mémoire et aux mutations de l'histoire qui en résultent, l'histoire de la mémoire circonscrit les « nœuds » de sens ayant émergé à diverses époques et dans divers lieux ; dans cette perspective, il devient possible de saisir les liens entre histoire et mémoire au fil du temps et de comprendre, par exemple, ce qu'il advient d'une mémoire collective lorsqu'elle cesse d'être prise en charge par l'histoire officielle.

L'histoire sociale de la mémoire permet ainsi d'articuler la mémoire (aux sens phénoménologique et sociologique) à l'historiographie, c'est-à-dire de raconter comment, au fil des époques, les sociétés ont pensé et mis en forme dans diverses pratiques (discursives, artistiques, etc.) leur rapport au passé. L'histoire sociale de la mémoire examine de quelles façons les « potentialités mnémoniques³⁴ » révélées par la phénoménologie s'actualisent en fonction des époques et des aires géographiques. Avec Ricœur, on peut penser que ces potentialités se réalisent dans des « figures culturelles

³⁴ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 507.

limitées qui constituent en quelque sorte le texte historique de la mémoire³⁵ ». C'est le caractère *limité* de ces figures qui en permet la saisie et qui, ultimement, offre la possibilité de comprendre l'émergence de tel ou tel complexe de sens à une époque donnée. L'étude des dispositifs de mise en forme de la mémoire sur le fond d'une périodisation historique reflue par ailleurs sur la phénoménologie elle-même, car l'analyse des potentialités mnémoniques dans leur actualisation historique permet, au bout du compte, d'« approfondi[r] » et d'« élucid[er] » ce que Ricœur appelle « l'énigme de la représentation du passé dans le présent³⁶ ».

La mémoire sera ainsi appréhendée dans ce travail d'abord et avant tout en tant que configuration culturelle, c'est-à-dire comme forme effective de représentation du passé dans un temps et un lieu donnés (la fin du XX^e siècle au Québec), forme qui ne peut se penser indépendamment de l'histoire au premier degré (les événements du XX^e siècle sur le fond desquels émerge cette configuration) aussi bien qu'au second degré (le récit que se donne une société d'elle-même à partir de ces événements). La « figure culturelle » ou le « nœud » de sens que représente la mémoire au Québec et à la fin du XX^e siècle sera ainsi tenue pour l'ensemble des réponses (provisoires, sujettes à modifications) formulées par la société québécoise devant son histoire et sa mise en récit, réponses révélant la manière dont elle négocie avec son passé et l'intègre dans des pratiques sociales, et, dans le cas qui nous intéresse, dans une pratique discursive déterminée, la poésie. Aborder les liens entre mémoire et histoire dans cette perspective permet de conserver la spécificité de ces deux régimes de représentation du passé que sont l'histoire et la mémoire sans toutefois aboutir à

³⁵ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 511.

³⁶ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 508.

leur dissociation complète, et sans non plus basculer dans un relativisme stérile, qui consisterait à postuler qu'il y a autant de façons de faire mémoire qu'il y a d'individus ou de groupes sociaux.

Élucider le texte historique de la mémoire québécoise pour une période d'environ trente ans constituerait cependant une entreprise d'une envergure colossale qu'il serait par trop ambitieux de tenter ici. Plus modestement, nous visons à circonscrire une portion de ce texte historique à partir de textes poétiques qui « dramatisent » la question de la mémoire et permettent ainsi la saisie de certains aspects de la figure culturelle que représente la mémoire dans le Québec de la fin du ^{xx}e siècle. Représentation artistique et pratique discursive, la littérature participe de plain-pied à l'élaboration et à la cristallisation de cette figure culturelle de la mémoire. Il s'agira ici de déchiffrer les « variations imaginatives³⁷ » de la mémoire que propose la poésie québécoise entre 1970 et 2000, soit au moment où – c'est là l'une de nos hypothèses – la mémoire se métamorphose de manière éclatante dans les sociétés occidentales et où, au Québec, la littérature entre, sur le plan de la mémoire, dans une période de « crise ». Pour saisir ces métamorphoses contemporaines de la mémoire, nous proposons d'abord un aperçu de la façon dont le littéraire a « imaginé » la mémoire au Québec avant ce moment critique que représentent les années 1970. Sans prétendre à l'exhaustivité, l'historique des rapports entre littérature, mémoire et histoire aux ^{xix}e et ^{xx}e siècles vise néanmoins à nommer les grandes articulations, les grandes scissions du texte mémoriel québécois tels que les donne à lire le littéraire. Nous chercherons plus précisément à prendre la mesure de la contribution de la poésie et des discours critiques sur la poésie – contribution importante, fondamentale – à l'élaboration

³⁷ Paul Ricœur, *ibid.*, p. 507.

d'une mémoire « québécoise ». Le syntagme « mémoire littéraire » que nous emploierons dans les prochaines pages désigne en ce sens la mémoire à l'œuvre dans les textes poétiques eux-mêmes (les poétiques mémorielles) aussi bien que la mémoire que construisent les critiques et historiens de la littérature en commentant et en intégrant ces œuvres à un récit, celui de l'histoire littéraire nationale.

POÉSIE ET MÉMOIRE AU QUÉBEC

De la deuxième moitié du XIX^e siècle jusqu'aux années 1970, la mémoire prenant forme dans la littérature québécoise et ses discours d'accompagnement s'articule majoritairement autour de la question de la nation. On peut penser que c'est en raison du caractère incertain, voire précaire, de la nation canadienne-française que celle-ci a structuré la mémoire littéraire de façon aussi déterminante. Pendant plus d'un siècle, il a toujours fallu revenir à la nation, la raconter et la réinventer, et ceci, pour assurer le passage d'événements historiques lointains au statut de contenu mémoriel « actif ». Au XIX^e siècle, par exemple, le passé de la Nouvelle-France est mobilisé en vue d'encourager la naissance d'une littérature et d'une nation proprement canadiennes-françaises. La mémoire qui habite, voire hante, cette littérature en émergence est d'abord et avant tout une mémoire *historique* : l'histoire largement magnifiée, fantasmée, des ancêtres canadiens-français est absorbée par le littéraire qui la précipite en mémoire nationale. La mémoire que donne à lire le discours littéraire converge ainsi avec la mémoire qui se formule de façon synchrone dans l'historiographie canadienne-française. Les « sources » mémorielles et les « usages »

du passé sont similaires d'un champ discursif à l'autre, et ce, peut-être parce que les frontières de l'histoire et du littéraire ne sont pas clairement délimitées au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Notons à cet égard que François-Xavier Garneau, Henri-Raymond Casgrain et Lionel Groulx ont tous trois revêtu les habits de l'historien comme du littéraire au cours de leur carrière.

Dans cette perspective, le texte historique de la mémoire québécoise se distingue de celui de nations plus anciennes telles que la France. À ce sujet, Pierre Nora souligne que la mémoire française n'a connu, aux XIX^e et XX^e siècles, que deux seules formes de légitimité : jusque dans les années 1970, la mémoire française est soit historique, soit littéraire, et ces deux aspects, quoique suivant une trajectoire parallèle, évoluent « séparément³⁸ ». Or, en raison du caractère extrêmement récent de la littérature québécoise, on ne peut prétendre avant la deuxième moitié du XX^e siècle à l'existence d'une véritable mémoire littéraire nationale, ce que décrira en 1968 Georges-André Vachon dans sa célèbre conférence « Une tradition à inventer³⁹ ». Ce n'est qu'à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle qu'on pourrait parler de mémoires *parallèles* et *complémentaires* au sujet de la mémoire littéraire et de la mémoire historique au Québec. Avec la création en 1947 de départements d'histoire à l'Université de Montréal et à l'Université Laval où enseigneront entre autres Guy Frégault, Michel Brunet et Marcel Trudel, l'historiographie canadienne-française se « professionnalise » progressivement, prenant ainsi ses distances à l'égard du littéraire. À la même époque, la critique littéraire connaît elle aussi un renouveau sous

³⁸ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *op. cit.*, p. XLII. C'est ainsi que dans la vaste constellation mémorielle qu'esquisse *Les lieux de mémoire* de Nora la littérature occupe une place mineure en regard de la mémoire historique qui se décline à travers quantité de symboles, monuments et événements.

³⁹ Georges-André Vachon, « Une tradition à inventer », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Conférences J.A. de Séve », 1968.

l'impulsion notamment de Gilles Marcotte et de Georges-André Vachon, qui « créent » une véritable mémoire littéraire nationale en proposant une relecture inédite de la littérature canadienne-française. Rappelons aussi qu'à cette époque la littérature d'ici commence tout juste à être enseignée dans les établissements scolaires de la province ; elle devient un objet de savoir à part entière, au même titre que l'histoire canadienne-française.

Histoire et littérature s'autonomisent alors et subissent toutes deux une reconfiguration saisissante : la mémoire historique ayant pris forme au XIX^e siècle et ayant été relayée dans la première moitié du XX^e siècle par des historiens et des littéraires tels que Camille Roy et Lionel Groulx subit une profonde métamorphose. Cette mémoire transite toujours par le prisme du nationalisme, sauf que la magnification et la mythification des origines qui la sous-tendaient et qui s'effectuaient au prix « d'un déni de notre inculture et de notre précarité⁴⁰ » cèdent le pas à la reconnaissance de cette fragilité. À partir de la rupture que représente la Révolution tranquille, historiens et littéraires reformulent cette mémoire nationale en fonction de leur champ de compétences propre. Aussi les historiens de l'École de Montréal entreprennent-ils « la critique systématique de l'historiographie traditionnelle et de ce que Michel Brunet appellera les mythes de l'agriculturisme, de l'anti-étatisme et du messianisme⁴¹ » pour refonder la mémoire historique, tandis que les littéraires, eux, élaborent une première véritable mémoire littéraire nationale reposant, elle

⁴⁰ Yves Bourassa et Hélène Marcotte, « Un discours "exemplaire" : la biographie de François-Xavier Garneau par Henri-Raymond Casgrain », *Voix et images*, vol. 22, n° 2, 1997, p. 278. C'est cet aveuglement quant à la situation concrète du Canada français et de l'état « réel » de sa littérature qui fera dire à Fernand Dumont, dans les années 1960, que les écrivains et historiens de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle étaient « irréalistes » (Fernand Dumont, cité par Vincent Lambert, *Des poèmes à l'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (19860-1930)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013, p. 10).

⁴¹ Louis Balthazar, *Bilan du nationalisme au Québec* [1986], *Les classiques des sciences sociales* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017. URL : http://classiques.uqac.ca/contemporains/balthazar_louis/bilan_nationalisme_qc/bilan_nationalisme_qc.html

aussi, sur une relecture critique mettant en exergue l'« aliénation » traversant le corpus littéraire canadien-français. Autrement dit, le discours littéraire et le discours historique s'autonomisent et établissent chacun leur « propre » mémoire, même si ces deux mémoires entretiennent une parenté forte.

Du XIX^e au XX^e siècle, ce qui ne change pas est la place centrale qu'occupe la poésie dans le complexe mémoriel national : elle est le genre littéraire qui, au Québec, a suscité une dramatisation maximale de la question de la nation⁴², peut-être en raison du lien que la poésie entretient avec la voix vive, ainsi que le soutient François Paré dans son essai *Les littératures de l'exiguïté*. L'essayiste y montre à quel point l'oralité joue un rôle déterminant dans les « petites » nations et les communautés minoritaires. Paré soutient qu'il existe au sein de ces collectivités une « évidence communautaire de la voix⁴³ » : la voix et la parole en littérature font résonner la possibilité d'un partage, d'un rassemblement, qui s'avère fondamental, essentiel, en situation minoritaire, c'est-à-dire chez les communautés dont l'existence est mal assurée sur le plan concret (ou politique), comme sur le plan symbolique. Dans ce contexte, dit Paré, l'écrivain devient fréquemment « le porte-parole privilégié de la communauté⁴⁴ ». Au Québec, comme dans plusieurs autres « petites » cultures, le poète s'est vu attribuer ce rôle de porte-parole : des chants patriotiques d'un Fréchette et d'un Crémazie jusqu'à la métaphorisation de la « parole » chez les poètes des années 1950 et 1960, la voix poétique québécoise a joué un rôle de premier plan dans la construction identitaire nationale, même si cette construction s'effectue, au cours des

⁴² Phénomène également perceptible dans certaines œuvres de fiction aux forts accents lyriques, comme *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard.

⁴³ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992], p. 42.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 172.

années 1950 et 1960, par la « négative », c'est-à-dire par une prise en charge sans précédent de l'aliénation, de la « malédiction⁴⁵ » du Canadien français, comme chez un Miron et un Chamberland.

Cependant, il faut immédiatement ajouter que Fréchette, Crémazie, Miron et Chamberland ne représentent qu'un versant de la poésie québécoise. Ils forment les bornes d'un siècle (1860-1970) où la nation et sa mémoire « travaillent » le discours poétique et sa réception critique. Entre ces deux pôles où la poésie se fait explicitement affirmatrice ou revendicatrice, c'est surtout le discours *sur* la poésie qui problématise le rapport entre littérature, mémoire et nation. La nation n'est par exemple pas un enjeu central dans les textes de Saint-Denys Garneau, Anne Hébert, Rina Lasnier, Alain Grandbois, Claude Gauvreau et Roland Giguère, mais elle le demeure chez les critiques de l'époque. En fait, à bien observer l'histoire littéraire québécoise, on remarque que le discours sur la poésie constitue, jusque dans les années 1970, le point nodal où s'exprime le plus clairement la question de la nation et de sa littérature. François Dumont a déjà montré que le discours sur la poésie permettait de « cerner les relations qu'entretient cette question avec l'histoire⁴⁶ » pour la période allant de 1945 à 1970, mais il faut rappeler que, dès l'époque des Casgrain et Roy, la réception de la poésie a largement contribué à la création d'une mémoire nationale. La critique a eu tendance à privilégier les poètes qui pouvaient servir à l'élaboration de cette mémoire, en mettant en évidence les thèmes et motifs s'intégrant aisément au récit national, voire nationaliste, en faisant de certains textes, et même de

⁴⁵ *Loc. cit.*

⁴⁶ François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 3.

certaines syntagmes, tels que « l'âge de la parole⁴⁷ » des « emblèmes⁴⁸ » nationaux, et ce, dès la fin du XIX^e siècle. Les « usages » du poème, pour reprendre l'expression de François Dumont, vont ainsi dans le sens de la formation d'un arrière-plan « mémoriel » qui appartient à l'histoire nationale avant d'appartenir à l'histoire de la poésie.

Cet arrière-plan mémoriel national se met en place au XIX^e siècle avec Casgrain, qui fait de François-Xavier Garneau et du premier Crémazie – celui qui vient rappeler aux « cœurs oublieux⁴⁹ » l'héroïsme des ancêtres canadiens-français – les « pères » d'une nation pensée au futur : selon l'abbé de Québec, l'historien et le poète sont les premiers à avoir doté « le pays d'œuvres qui ne mourront pas⁵⁰ ». Chez le Crémazie du « Drapeau de Carillon » et, plus tard, chez Fréchette qui emboîtera le pas à Crémazie dans « le culte de la tradition⁵¹ », l'histoire scandée par les grands événements, en particulier les batailles historiques, est la matière sur laquelle repose la mémoire que peignent ces poèmes ; c'est la phase « épique » de la mémoire en poésie québécoise. La continuité historique, qui, sur le plan formel, se traduit par une narrativité linéaire soutenue, y est exemplaire, et la rupture que représente par exemple l'abandon du Canada par la France est transcendée par l'héroïsme du Canadien français, que célèbrent Crémazie et Fréchette. Il n'y a pas de hiatus entre histoire et mémoire dans ces textes ni dans l'interprétation qu'en donne Casgrain ;

⁴⁷ Les poèmes de Roland Giguère ont été relus dans les années 1960 en vertu d'un « âge de la parole », formule emblématique de l'émancipation nationale et titre de la rétrospective que consacre en 1965 l'Hexagone à Giguère (Roland Giguère, *L'âge de la parole. Poèmes, 1949-1960*, Montréal, l'Hexagone, 1965).

⁴⁸ Terme emprunté à Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008.

⁴⁹ Octave Crémazie, « Le drapeau de Carillon » [1858], *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1882, p. 128.

⁵⁰ Henri-Raymond Casgrain, « Le mouvement littéraire au Canada » (1866), dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 2, René Dionne, *La patrie littéraire, 1760-1895*, Montréal, La Presse, 1978, p. 306.

⁵¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 110.

histoire et mémoire collective coïncident parfaitement, et ceci, parce que la mémoire se donne comme le reflet *exemplaire* de l'histoire nationale, laquelle surplombe, voire « absorbe », la littérature au XIX^e siècle⁵².

Cette concordance entre histoire nationale et mémoire poétique sera brutalement rompue à la fin du XIX^e siècle par Nelligan. Nonobstant son « grand souci de la forme⁵³ », le jeune poète montréalais est relégué par l'abbé Camille Roy – tout occupé, au début du XX^e siècle, à donner une antériorité à la « littérature qui se fait⁵⁴ » au Canada français – au statut de poète maladif dont l'âme fiévreuse s'est par trop imprégnée des vers de Baudelaire et de Verlaine. Aux yeux de Roy, Nelligan a des réminiscences coupables, car elles sont « livresque[s] » et « toutes françaises⁵⁵ ». Roy ne voit cependant qu'un aspect de la mémoire chez Nelligan. Comme l'a bien montré Jean-François Hamel, l'œuvre du poète montréalais est plutôt structurée par un « dispositif mémoriel⁵⁶ » double et contradictoire. Selon Hamel, Nelligan dépeint l'« enfance de la mémoire », c'est-à-dire qu'il se reporte à ce temps où la mémoire, en tant que capacité à se représenter soi-même dans la durée, se constitue. Or, la mémoire nelliganienne est paradoxale en ce que le « berceau », symbole de

⁵² Et ce, en dépit de l'émergence de voix poétiques plus discrètes, comme celles d'Alfred Garneau et d'Eudore Évanturel, chez qui la mémoire personnelle, détachée du patriotisme, parvient à s'exprimer. À ce sujet, voir Hélène Marcotte, *La poésie intime au Québec (1764-1900)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1996.

⁵³ Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action Sociale Ltée, 1918, p. 98.

⁵⁴ Camille Roy, « La littérature qui se fait, 1900-1917 », *ibid.*, p. 93-108. Notons que cette expression donnera son titre à l'important ouvrage de Gilles Marcotte, qui accorde une place importante à la poésie (*Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1962).

⁵⁵ Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne » [1904], dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 3, Gilles Marcotte et François Hébert, *Vaisseau d'or et croix du chemin, 1895-1935*, Montréal, La Presse, 1979, p. 69.

⁵⁶ Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n^o 1, 2001, p. 98.

ce temps sans mémoire de la petite enfance – le « lieu vide de l'enfance⁵⁷ » dit Hamel – est occupé par la muse, prosopopée « qui incarne l'inspiration et la mémoire de la poésie⁵⁸ ». Cohabitent ainsi – et ce serait là, selon Hamel, l'aspect « canadien » de la poésie nelliganienne – deux mémoires : la première, foisonnante, renvoie au temps long de la culture européenne ; il s'agit d'une mémoire *livresque* qui remonte le fil du temps jusqu'aux « célestes Athènes⁵⁹ », alors que la seconde est cette mémoire « raréfiée, en pleine élaboration⁶⁰ » de l'enfant. Il n'y a pour ainsi dire pas d'origine propre à la mémoire chez Nelligan, au sens où l'émergence hors des ténèbres de l'enfance ne mène pas à la lente et laborieuse construction d'une mémoire à soi, mais coïncide plutôt avec la découverte d'une antériorité radicalement étrangère, un « déjà-là » pluriel et très ancien. S'esquisse ainsi dans la poésie du début du XX^e siècle une mémoire profondément divisée, oscillant entre la surcharge mémorielle issue d'une culture lointaine à imiter et le vide d'une enfance où le sujet est dépossédé de soi-même et du monde, comme le sera François dans *Le Torrent* d'Anne Hébert (1950).

Jusqu'aux années 1930, la mémoire, en poésie, emprunte ainsi deux voies (ou voix) bien distinctes : soit le poète s'abreuve au mythe national qui se fait instrument de projection dans le futur pour la collectivité canadienne-française et s'inscrit dès lors dans la lignée directe de Crémazie ou de Fréchette, soit il rompt avec cette mémoire nationale, qui commence déjà à prendre les contours, au début du XX^e siècle, d'un héritage littéraire – celui de la poésie patriotique, héritage très récent et peu solide, dira-t-on, mais tout de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁹ Émile Nelligan, « Clair de lune intellectuel », *Poésies complètes, 1896-1899*, notes et variantes de Luc Lacourcière, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1952, p. 41.

⁶⁰ Jean-François Hamel, *op. cit.*, p. 105.

même prégnant –, pour s’inscrire dans une autre « lignée », celle de la tradition littéraire européenne. C’est à ce moment que se forme l’opposition entre une « bonne » et une « mauvaise » mémoire, opposition visible dans la querelle entre régionalistes et exotiques et dans le débat sur l’usage du « sujet canadien » en littérature⁶¹, mais ce qui importe est que la poésie est un générateur, un vivier de mémoire, et que le cadre de référence à travers lequel on la lit est avant tout national, pour ne pas dire nationaliste.

La « bonne » mémoire patriotique et la mémoire « livresque » (et suspecte) peuvent toutefois coexister chez un même poète. Selon Vincent Lambert, il faut « se représenter le commun des poètes de l’époque comme un être ambivalent, passant allègrement de la grandiloquence à la description, de la commémoration nationale à une fascination du temps qui fuit⁶² ». Fréchette et Nelligan représentent en ce sens les deux « extrêmes » d’un spectre. Entre ces deux pôles, on trouve, selon Lambert, une autre tradition littéraire au sein de laquelle les poètes cherchent à éprouver le réel, c’est-à-dire à ancrer leur poésie dans « l’ici-maintenant » d’une expérience concrète et subjective du monde, qui prend fréquemment la forme d’un face-à-face solitaire avec la nature, comme chez Albert Lozeau, Eudore Évanturel et Alfred DesRochers. Le rapport aux lieux et à la nature canadienne est ce qui permet à ces poètes d’outrepasser la dichotomie entre le patriotisme et l’exil solitaire, car les « lieux qu’ils louangent sont indifférents à la grande Histoire. [...] Ils sont les paysages de la patrie, et pourtant répondent mal à la projection patriotique [...]. Dès qu’il s’agit de restituer la présence du lieu, la mémoire nationale est ineffective, parfois

⁶¹ À ce sujet, voir Annette Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l’autonomisation de la littérature québécoise*, préface de Dominique Garand, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2006.

⁶² Vincent Lambert, *op. cit.*, p. 9.

même contredite⁶³ ». Toutefois, ces poètes qui cherchent à dire le « réel » canadien le font en quelque sorte « sans mémoire », au sens où cette entreprise ne peut s'effectuer que dans la plus grande solitude, dans l'absence de pères, de tradition. Pour *vraiment* dire l'ici, il faut, jusque dans les années 1930, se placer « en retrait du monde⁶⁴ » ; il faut se faire amnésique, oublier et la tradition patriotique locale et les maîtres littéraires européens. C'est, selon Lambert, avec Alfred DesRochers que « la voie collective et la voie solitaire, le pays commémoré et l'intimité du paysage⁶⁵ » se réconcilieront. Le poète met en scène le « façonnement quotidien des êtres par les arbres, les rivières, les pierres » ; c'est sur le *corps* du poète « que la mémoire commune s'écrit⁶⁶ », et cette mémoire comme expérience concrète se mesure à l'Histoire en tant que récit national. Sauf que le chemin qu'ouvre DesRochers vers l'incarnation de la mémoire, c'est-à-dire vers une mémoire collective ancrée dans une expérience concrète du monde, sera peu fréquenté jusqu'à Miron.

Entretemps, l'horizon national qui structure la mémoire d'un DesRochers tend à s'estomper au profit d'une exploration de la durée intérieure, du « temps psychologique⁶⁷ ». Le temps, dans la poésie québécoise, s'intériorise ou bien il se distend au-delà du temps historique pour atteindre les rivages de l'éternité et du mythe, comme chez Alain Grandbois et Anne Hébert. La linéarité de l'Histoire est chez plusieurs poètes délaissée au profit d'une conception du temps fondée sur l'idée de « l'éternel retour⁶⁸ ». Chez Saint-Denys Garneau

⁶³ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 307.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 305.

⁶⁷ Jacques Brault, « Le temps irréversible », *Liberté*, vol. 2, n^{os} 3-4, 1960, p. 170.

⁶⁸ François Dumont, *op. cit.*, p. 116. Pierre Popovic écrit par ailleurs au sujet des artisans de *Refus global* qu'ils cherchent à « fabriquer du neuf dans le présent pour retrouver une valeur passée sur le mode d'un éternel retour » (Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, p. 151).

– aux yeux duquel l'œuvre de DesRochers représente par ailleurs « la vraie poésie canadienne⁶⁹ » –, le temps dominant est indubitablement le présent, mais il s'agit d'un présent vide, et la « mémoire », si on l'« interroge », « a de lourds rideaux aux fenêtres⁷⁰ ». À l'image du mauvais pauvre du *Journal*, le sujet poétique garnélien ne « retient » rien, au sens concret (sa besace est percée) comme au sens figuré (il n'a pas de souvenirs). Le sujet garnélien échappe en revanche au piège de la « bonne » ou de la « mauvaise » mémoire par le biais du « commencement perpétuel⁷¹ », qui, comme le souligne Michel Biron, permet à Garneau de redonner sa « tension » au présent, et son « élan⁷² » au sujet poétique. La mémoire garnélienne oscille ainsi entre le vide, la perte, et l'incessant renouvellement qu'offre le commencement perpétuel. Garneau se détourne par là du temps historique, temps « salissant », « passager⁷³ », qui dénature la parole poétique. L'horizon national laisse ainsi place chez Garneau à l'horizon plus vaste du catholicisme, qui représente également le cadre de référence d'une autre poète importante de l'époque, Rina Lasnier. Dans les années 1940, la poésie, avec Lasnier entre autres, est en quête, comme l'a montré François Dumont, d'une « unité », mais cette unité n'est pas celle de la nation ou de la communauté ; c'est l'unité intérieure de l'homme que cherche à atteindre le poète⁷⁴.

⁶⁹ Saint-Denis Garneau, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967, p. 20. DesRochers est le seul poète « national » qui intéresse véritablement Saint-Denis Garneau.

⁷⁰ Saint-Denis Garneau, « Monde irrémédiable désert », *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 178.

⁷¹ Saint-Denis Garneau, « Commencement perpétuel », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres*, *ibid.*, p. 25.

⁷² Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron et Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 89.

⁷³ Saint-Denis Garneau, « Silence », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁴ À ce sujet, voir François Dumont, « Une esthétique de l'unité », *Usages de la poésie*, *op. cit.*, p. 7-56.

Ces mutations sensibles du poème influent sur le discours qu'on tient sur la poésie. Camille Roy demeure la référence en matière d'histoire littéraire, ainsi qu'en témoignent les nombreuses rééditions de son *Manuel*, mais l'enjeu n'est plus tant la nationalisation de la littérature que l'affirmation de l'indépendance de l'activité artistique à l'égard de l'activité sociale et politique. Dans cette entreprise, la poésie se situe au sommet de la pyramide des genres littéraires parce qu'elle serait la voie conduisant le plus directement à l'unité de l'homme. L'éclipse de la question nationale dans le discours sur la poésie n'est cependant que de très courte durée : l'autonomisation de la littérature, dont témoignent les discours sur le privilège de la dimension esthétique du poème, a permis l'avènement d'une nouvelle critique détachée « de la dictature de l'Histoire (en tant que récit de légitimation)⁷⁵ » qui pesait sur Roy, comme l'illustre par exemple l'*Histoire de la littérature canadienne-française* de Berthelot Brunet (1946). Brunet y relit à neuf la littérature canadienne-française en mettant de côté l'aspect prescriptif et bienveillant de la critique à la Roy de même que l'aspect téléologique du récit de la littérature canadienne-française qu'on trouve dans le *Manuel* de l'abbé. Brunet rompt avec ce récit en affirmant au seuil de son ouvrage que « [l]'histoire de la littérature canadienne-française offre cette singularité que ses meilleurs écrivains se rencontrent à ses débuts et à la période contemporaine : le prologue et l'épilogue ont plus d'importance que le corps de l'ouvrage⁷⁶ ». La littérature d'ici n'est plus envisagée en vertu d'un progrès linéaire vers sa perfectibilité ; ses origines se trouvent reportées à une date plus ancienne, en l'occurrence au Régime français. Entre la Conquête anglaise, date qui marquait pour Roy les débuts de

⁷⁵ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 225.

⁷⁶ Berthelot Brunet, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, coll. « Reconnaissances », 1970 [1946], p. 13.

la littérature canadienne-française, et la période contemporaine (qui se distingue selon Brunet par l'originalité de poètes comme Saint-Denys Garneau, Anne Hébert et Alain Grandbois), la littérature n'offre rien de mieux qu'une « honorable médiocrité⁷⁷ ». Avec Brunet, qui ne manque pas d'écorcher et les écrivains loués par Roy et Roy lui-même⁷⁸, la table est mise pour une réinterprétation complète du corpus canadien-français qui débouchera sur l'établissement d'une première véritable mémoire littéraire à la fois « moderne » et nationale, où la précarité des lettres canadiennes ne sera plus enfouie, masquée, sous des discours emphatiques louant le génie national, mais plutôt revendiquée en tant qu'origine de la tradition littéraire d'ici. C'est d'abord par une relecture de la poésie canadienne-française que s'amorcera l'édification d'une mémoire littéraire nationale axée sur le *topos* de l'aliénation et, à cet égard, les textes de Gilles Marcotte ont joué un rôle de premier ordre.

Critique littéraire et cinématographique au *Devoir* dès 1948, Marcotte a largement contribué à ce renouveau, lui qui, comme l'écrit Micheline Cambron, met en branle une véritable « opération poésie⁷⁹ » dans les pages du quotidien entre 1951 et 1953 par la publication de poèmes d'auteurs contemporains et de critiques de poésie. Comme nul autre critique auparavant, Marcotte *lit* véritablement la poésie, c'est-à-dire qu'il place l'exercice de la lecture du poème au centre de son propos ; la « perspective historicisante⁸⁰ » qui informait jusqu'alors la saisie de la littérature canadienne-française est secondaire par

⁷⁷ *Loc. cit.*

⁷⁸ « Mgr Roy n'en fut pas moins un savant historien de la littérature et un analyste clairvoyant. Il était peut-être plus intelligent qu'il n'avait de goût, et le moindre poète lui était excellent sujet d'étude. » (*Ibid.*, p. 106.)

⁷⁹ Micheline Cambron, « La poésie sur la place publique : récit en trois mouvements », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 104.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 102.

rapport au dialogue que le critique instaure entre lui et l'œuvre. La poésie, comme l'écrit Pierre Popovic, a chez Marcotte « préséance sur l'Histoire⁸¹ ». Le poème n'est plus évalué en fonction du portrait (plus ou moins réussi, plus ou moins fidèle) de « l'esprit » canadien-français tel qu'on se l'imaginait au début du XX^e siècle. Le poème n'est pas pour autant détaché du social : à lui est confiée la dure tâche de « bâtir le discours d'identité communautaire⁸² », non plus par la mise en scène d'une mémoire collective en phase avec le discours historique, mais par une activité symbolique, chaque fois singulière, qu'il incombe au lecteur de déchiffrer.

Si Marcotte convoque les poètes du passé canadien-français – du « “dark age” de notre histoire nationale et de notre histoire littéraire⁸³ » pour citer Berthelot Brunet –, ce n'est pas pour montrer le « progrès » (au sens où l'entendait Camille Roy) qui aurait été accompli en matière de poésie depuis la fin du XIX^e siècle ni pour opposer la poésie plus ancienne à la poésie contemporaine. Il s'agit plutôt d'éclairer le présent d'une « littérature qui se fait » à l'aune d'une réévaluation des thèmes, motifs et autres obsessions déployées dans la poésie des décennies précédentes. Par la relecture de Crémazie, Nelligan et Saint-Denys Garneau, Marcotte bâtit une mémoire nationale qui, pour la première fois de l'histoire du Canada français, repose avant tout sur le littéraire et, plus particulièrement, sur la poésie ; le littéraire prime sur l'historique dans l'élaboration de cette mémoire. Au sein même du discours littéraire, c'est ainsi surtout le discours *critique* qui, au milieu du XX^e siècle, « crée » une mémoire ; plus que l'activité mémorielle se déployant dans les

⁸¹ Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 220.

⁸² *Loc. cit.*

⁸³ Berthelot Brunet, *op. cit.*, p. 19.

poèmes eux-mêmes, ce sont les discours d'accompagnement, comme celui de Marcotte, qui permettent l'émergence de cette mémoire.

Cette « nouvelle » mémoire littéraire repose sur un renversement total de perspective : Crémazie, dont les théories sur la littérature canadienne sont « très discutables⁸⁴ », Nelligan, « que la névrose secoue⁸⁵ », et l'« inintelligible⁸⁶ » Saint-Denis Garneau ne sont plus de pâles et chétives figures évoluant dans l'ombre d'une littérature nationale « saine » et « vigoureuse⁸⁷ », mais les seuls poètes témoignant, selon Marcotte, d'une « réalité à laquelle nous demeurons présents⁸⁸ ». En marge de la poésie patriotique, terroiriste ou exotique, une autre tradition littéraire se dévoile sous le regard averti de Marcotte : celle de l'*exil* poétique. Crémazie et Nelligan ont été selon le critique les premiers à donner une forme littéraire à cet exil (d'abord géographique, puis intérieur chez Crémazie ; intérieur seulement chez Nelligan) via le symbole de la mort. Pour Marcotte, le patriotisme – « le pittoresque local⁸⁹ » d'un Fréchette ou d'un Chapman – n'a plus aucune résonance dans le contexte des années 1950, mais la « division », le « déchirement entre deux appartenances nécessaires⁹⁰ » sous-tendant la poésie de Crémazie et l'« inaptitude radicale à vivre⁹¹ » qu'exprime celle de Nelligan sont, quant à eux, tout à fait contemporains.

⁸⁴ Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action Sociale Ltée, 1918, p. 56.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁸⁶ Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, 21^e éd., Montréal, Beauchemin, 1962, p. 115.

⁸⁷ Roy affectonne particulièrement ces deux épithètes dans son *Manuel*.

⁸⁸ Gilles Marcotte, « Le double exil d'Octave Crémazie » [1955], *Une littérature qui se fait*, *op. cit.*, p. 86.

⁸⁹ Gilles Marcotte, « Une poésie d'exil » [1958], *Canadian Literature*, n^o 2, 1959, p. 33.

⁹⁰ Gilles Marcotte, « Le double exil d'Octave Crémazie », *op. cit.*, p. 96. Ces deux appartenances sont la France, qui « lui offre des nourritures intellectuelles », et « l'Amérique nouvelle, qui devrait être le lieu de son incarnation », mais qui « ne s'est pas encore laissée gagner par la conscience. » (*Loc. cit.*)

⁹¹ Gilles Marcotte, « Émile Nelligan » [1953], *Une littérature qui se fait*, *op. cit.*, p. 114.

Dans les textes de Marcotte, Crémazie et Nelligan sont dépeints comme les seuls poètes issus du passé qui demeurent « contemporains », au sens où l'entend Giorgio Agamben. S'ils sont encore « lisibles » dans les années 1950 et 1960, c'est parce qu'ils ont exprimé « une certaine disconvenance, un certain déphasage⁹² » à l'égard de leur propre présent, et ont « fix[é] leur regard sur [leur] temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité⁹³ ». C'est précisément cette « obscurité », qui revêt le visage de l'exil, que Marcotte vise à remettre à l'ordre du jour, obscurité décriée par les successeurs immédiats de Crémazie et de Nelligan, mais qui, au cœur même de la Grande Noirceur d'où écrit Marcotte, devient particulièrement significative. Cette impossibilité de l'« enracinement⁹⁴ » est le lieu symbolique où se rencontrent les poètes d'hier et d'aujourd'hui, à la différence près, mais notable, que, selon le critique, cet exil, bien qu'authentique, ne se transforme pas en expérience véritable chez Crémazie et Nelligan, alors qu'il sera consciemment intériorisé chez Saint-Denys Garneau. C'est en sens que l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* aura donné à la poésie canadienne-française son véritable « centre⁹⁵ ». Marcotte extrait la triade Crémazie-Nelligan-Garneau du récit national classique pour redonner une certaine « mobilité » aux œuvres de ces poètes, pour en renouveler l'interprétation. C'est autour de celle-ci que gravitera la mémoire littéraire nationale dans les années à venir.

Cette réinterprétation transite par un mot-clé : *conscience*. Ce substantif est utilisé par Marcotte dans presque chacun des articles qu'il a consacrés à la poésie dans les années 1950. La fréquence de son occurrence est proportionnelle à la portée qu'accorde le

⁹² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008, p. 9.

⁹³ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁴ Gilles Marcotte, « Une poésie d'exil », *op. cit.*, p. 33.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 35.

critique à ce terme. Alors qu'au début du XX^e siècle, c'étaient plutôt les thèmes (la patrie, la religion, etc.) et, dans une moindre mesure, les qualités plastiques du vers qui fournissaient matière à jugement, la conscience devient avec Marcotte le critère premier d'appréhension de la poésie, ancienne ou contemporaine. Dans l'histoire de la poésie au Québec, Nelligan et Crémazie se distinguent, parce qu'ils sont les seuls ayant amorcé cette descente dans les profondeurs, voire les ténèbres, de la « conscience canadienne-française⁹⁶ ». Ils sont, en d'autres termes, et peut-être à leur propre insu, les premiers témoins, dans le champ littéraire, d'un drame collectif, celui de la pauvreté matérielle et ontologique du Canadien français. Mais ce qui importe encore plus chez Marcotte est le déplacement de l'horizon d'attente dont témoigne sa lecture de la poésie canadienne-française : les œuvres ne sont plus jugées en fonction de leur rapport à leur propre temps, mais selon leur rapport à l'époque contemporaine, qui est celui de la prise de conscience de l'état précaire de la culture canadienne-française. La poésie de Crémazie et de Nelligan est ainsi (re)lue à l'aune de critères contemporains ; ces œuvres sont tirées vers le *présent* du lecteur (Marcotte), car il s'agit ici de se comprendre soi-même, comme Canadien français des années 1950, à partir du passé. La « difficulté à exister », qui se solde par l'exil chez Crémazie et Nelligan, est le lien souterrain qui permet également de relier la part significative de la poésie de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle à la poésie plus récente, mais surtout de donner une origine, une « paternité » à des œuvres contemporaines, comme celles d'Hébert et de Giguère.

La particularité, ou la spécificité, de cette mémoire littéraire tient à son lieu d'émergence : c'est d'abord la critique qui place la poésie au cœur de

⁹⁶ Gilles Marcotte, « Le double exil d'Octave Crémazie », *op. cit.*, p. 85.

la conversation sociale, geste qui sera poursuivi par les poètes de l'Hexagone, maison d'édition fondée en 1953. C'est peut-être, comme l'estime Micheline Cambron, en raison de l'activité journalistique de Marcotte que l'Hexagone connaît un succès fulgurant dès sa fondation : le critique a créé un « désir de poésie, fait d'enthousiasme et de patience⁹⁷ », auquel vient répondre l'Hexagone sur le mode du partage, de la communauté. Celle-ci a préséance sur l'individu, comme le manifeste la première publication du groupe, le recueil *Deux sangs* coécrit par Olivier Marchand et Gaston Miron. Cependant, à ses débuts, l'Hexagone mise surtout sur l'idée du commencement, ainsi que l'indique le titre de la première collection lancée par la maison, « Les Matinaux⁹⁸ », et le lyrisme qu'on retrouve par exemple chez un Jean-Guy Pilon a surtout pour fonction de célébrer l'instant, le pur présent d'un « accord sans passé⁹⁹ ». L'idée du « commencement », qui se décline dans les images du matin et de la naissance (de la parole, surtout), fait du poème hexagonal une sorte de lieu « adamique » d'émergence et de nomination du pays¹⁰⁰. Si elle est convoquée, la mémoire apparaît comme un poids dont il urge de se délester : chez Pilon, il faut semer « [l]a lourde mémoire [qui] nous poursuit au-delà de nous-mêmes » et « réapprendre les espoirs nécessaires¹⁰¹ ». La mémoire, en tant que thème, mais aussi en tant que tradition littéraire, n'est pas un enjeu de premier ordre à l'Hexagone : comme l'écrit François

⁹⁷ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 109.

⁹⁸ Ce titre est inspiré du recueil de René Char, qui écrira par ailleurs la préface du deuxième recueil publié à l'Hexagone, *Les cloîtres de l'été* de Jean-Guy Pilon (1954).

⁹⁹ Jean-Guy Pilon, *Les cloîtres de l'été*, avant-propos de René Char, Montréal, l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1954, p. 24.

¹⁰⁰ Michel Lemaire soutient que les poètes ont travaillé, « dans les années soixante, à créer un espace national par la magie du verbe, en baptisant, tel Adam les animaux du Paradis terrestre, l'Ungava et les Laurentides, tous les arbres de la forêt, les animaux, les fleuves et les lacs, les gens et leurs traditions » (Michel Lemaire, « Jacques Brault dans le matin », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 177).

¹⁰¹ Jean-Guy Pilon, *op. cit.*, p. 24.

Dumont, « le passé littéraire [y] est dévalorisé, à l'exception de certains écrivains comme Grandbois, lequel est le signe d'une possibilité et d'une progression¹⁰² ».

L'idée d'un « commencement » (de la nation et de la poésie) se répand rapidement dans les années 1950 et semble se concrétiser lors de la Révolution tranquille, qui signe alors pour plusieurs l'entrée du Québec dans la modernité¹⁰³. Plus qu'aucune autre, la décennie 1960 aura été marquée par la présence de plusieurs critiques littéraires importants, dont les textes, animés par un double mouvement de célébration des œuvres actuelles et de relecture des œuvres du passé (à l'image de Marcotte dans les années 1950), participeront de plain-pied à la construction d'un récit de l'histoire littéraire québécoise où se révèle, comme dans le champ historiographique, l'intuition de la singularité exceptionnelle de l'époque. Chez Marcotte, on l'a vu, Crémazie et Nelligan sont sollicités parce qu'ils permettent de comprendre la situation *actuelle*. En 1967, Georges-André Vachon fait de ceux-ci des « aînés tragiques¹⁰⁴ », conservant l'idée déjà énoncée chez Marcotte d'une filiation entre ces deux poètes et leurs successeurs, sauf que le legs des aînés (auquel se voit ici ajoutée une dose de *pathos* par l'adjonction de l'épithète « tragique ») n'est plus – ne peut plus – être réactualisé dans le contexte de la fin des années 1960. Marcotte et Vachon lisent tous les deux la poésie canadienne-française en fonction de leur propre position dans

¹⁰² François Dumont, *op. cit.*, vers p. 160. La première rétrospective de l'Hexagone sera par ailleurs consacrée à Grandbois (Alain Grandbois, *Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1963).

¹⁰³ La thèse du « rattrapage » du retard historique du Québec a toutefois commencé d'être nuancée dès les années 1980, en particulier par les auteurs de *Histoire du Québec contemporain*, qui, au seuil du volume intitulé « Le Québec depuis 1930 », déclarent que le Québec contemporain « n'est pas né soudainement avec la Révolution tranquille ou avec la Deuxième Guerre mondiale », mais qu'il est « le produit d'une évolution séculaire ». Pour ces historiens, la modernité s'est installée au Québec, comme ailleurs, de façon progressive par le biais de divers processus et une volonté de changement qui s'est accentuée au cours de la période allant de 1945 à 1960. (René Durocher, Paul-André Linteau, François Ricard et Jean-Claude Robert, *op. cit.*, p. 5.)

¹⁰⁴ Georges-André Vachon, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, 1967, p. 309.

le temps, et c'est pour cette raison que le premier tente de leur rendre une certaine « actualité », alors que le second rejette leur héritage et les reporte dans le « silence » de leur « ère ».

De Marcotte à Vachon, c'est-à-dire en l'espace d'une dizaine d'années seulement, ce qui a changé et que Vachon souligne d'entrée de jeu dans la conférence abondamment citée « Une tradition à inventer » (1968), est le triomphe définitif de la modernité au Québec. Vachon ouvre son allocution en déclarant que « [d]epuis quelques années, le Canada français est devenu une société pleinement moderne ». Il ajoute un peu plus loin : « Il ne nous manque donc rien ! Et cependant, nous nous interrogeons aujourd'hui, plus que nous ne l'avons jamais fait, peut-être, sur notre identité. Nous existons, certes ; mais qui sommes-nous ? [...] Comment peut-on être Québécois¹⁰⁵ ? » L'enjeu est donc le suivant : il faut définir ce qui se présente alors comme une « nouvelle » identité – dont le changement récent d'appellation de « Canadien français » à « Québécois » témoigne –, tâche difficile dans la mesure où cette identité (enfin) « trouvée » ne repose que sur les progrès économiques, sociaux et artistiques des dernières années, c'est-à-dire, pour l'essentiel, sur l'avènement de la modernité au Québec. Selon Vachon, la société québécoise manque cruellement d'assises dans la *durée* ; son « répertoire littéraire » est, de façon similaire, à « l'image d'une culture dépourvue de profondeur temporelle ». Il n'y aurait pas, au Québec, de véritable « tradition de lecture¹⁰⁶ ».

Selon Vincent Lambert, il faut toutefois voir que ce n'est pas qu'il n'existe pas de tradition de lecture au Québec, mais plutôt que celle qui existe déjà, et qui n'a retenu,

¹⁰⁵ Georges-André Vachon, « Une tradition à inventer », *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 9.

grosso modo, que les textes écrits entre 1850 et 1939, est, pour Vachon, « stéril[e] en regard [du] temps qui s'inaugure¹⁰⁷ ». En effet, s'il faut, comme l'écrit Vachon, « inventer » une tradition de lecture au Québec, c'est pour répondre aux exigences du temps présent, qui sont celles d'une « sensibilité moderne¹⁰⁸ » ne s'accordant pas à la « bonne » mémoire propagée à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e par des poètes tels que Fréchette et des critiques comme Camille Roy. Ces œuvres représentent le repoussoir ultime, car elles témoignent d'une période sombre de l'histoire canadienne-française, qui contraste vivement avec le climat optimiste des années 1960. Le thème, déjà évoqué par Marcotte, de la contemporanéité des textes du passé est repris ici par Vachon, à la différence que ce dernier propose une autre mise en récit de l'histoire littéraire pour répondre à la question des fondements de la littérature canadienne-française et, partant, de l'identité « nationale¹⁰⁹ ». Marcotte, Vachon, et plusieurs autres, comme Hubert Aquin, cherchent des œuvres du passé qui parleraient encore à nous, modernes ; la mémoire littéraire, telle que construite dans le discours critique, se reconfigure ainsi en vertu d'un certain présentisme, pour emprunter le terme de François Hartog. Cette mémoire prend forme « sur le fond d'un rapport au passé où l'emporte la discontinuité¹¹⁰ » ; elle n'est « plus ce qu'il faut retenir du passé pour préparer l'avenir qu'on veut », mais « ce qui rend le présent présent à lui-même¹¹¹ », phénomène qui, dans le cas de la mémoire littéraire, ira en s'accroissant dans les décennies suivant la Révolution tranquille.

¹⁰⁷ Vincent Lambert, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁸ Georges-André Vachon, « Une tradition à inventer », *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

¹¹⁰ François Hartog, *op. cit.*, p. 171.

¹¹¹ Pierre Nora, cité par François Hartog, *loc. cit.*

On trouve déjà un exemple de ce présentisme chez *Parti pris*. L'aventure de la revue n'aura duré au total que cinq ans, mais les textes de ses membres auront largement contribué à la cristallisation d'un discours axé sur le *topos* moderne du progrès, sur l'évolution du fait littéraire et de l'identité québécoise. Dans le dernier numéro de la revue, paru en 1968, Pierre Maheu formule ainsi cette évolution : « [A]près les années dures de la déréliction assumée, voici qu'apparaît au Québec un phénomène nouveau : une certaine façon de s'assumer dans le bonheur et la fierté d'une identité enfin retrouvée et affirmée¹¹² ». Après l'ère de l'aliénation et du manque serait venue celle de la dénonciation (« la déréliction assumée »), pour que s'ouvre finalement le temps des retrouvailles, de la coïncidence du sujet québécois avec lui-même (« une identité enfin retrouvée »). La poésie est, comme à l'époque de Casgrain et de Roy, au cœur du récit partipriste. Moyen d'action, *praxis*, la poésie est celle qui a fait en sorte, écrit Pierre de Grandpré, que le « miracle est venu¹¹³ », que les contours du « pays » ont été esquissés. Le thème du pays, qui est au cœur de la poétique des écrivains de l'Hexagone, donne une forme concrète, une incarnation aux ambitions collectives des écrivains, par opposition à la patrie littéraire « fantasmée » au temps de Casgrain et de Roy¹¹⁴. Le « pays » est précisément ce par quoi la littérature québécoise dépasse « certaines formes sclérosées de la solitude » et parvient à rompre avec ce que Gilles Marcotte nomme la « mauvaise mémoire, celle qui empêche de vivre¹¹⁵ ». Or,

¹¹² Pierre Maheu, cité par François Dumont, *op. cit.*, p. 164.

¹¹³ Pierre de Grandpré, « Le rapatriement de la poésie », *Liberté*, vol. 6, n° 4, 1964, p. 312.

¹¹⁴ Louis Balthazar écrit à cet égard que le nationalisme canadien-français « ne portait pas sur un territoire défini. Il exaltait sans doute la terre des ancêtres et le Saint-Laurent, mais cet espace territorial se présentait comme une sorte de mystique, jamais dans sa réalité concrète et juridique. La nation canadienne-française est donc envisagée comme une réalité ethnique. » (Louis Balthazar, *op. cit.*) C'est au cours des années 1960, avec le nationalisme « étatiste » que le territoire québécois remplace « l'ethnie » comme premier critère d'identification à la nation.

¹¹⁵ Gilles Marcotte, « Notes sur le thème du pays », *Voix et images du pays*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 21.

la critique des années 1960 a tendance à ne prendre en compte que le versant positif de ce thème, c'est-à-dire à ne considérer que ce qui va dans le sens de la définition de l'identité nationale qu'on formule alors. Un certain décalage se remarque en effet entre le temps de la production poétique elle-même et de sa réception (trionphante) : comme le soulignent les auteurs de *l'Histoire de la littérature québécoise*, le thème du pays nourrit déjà la poésie des années 1950, mais ce n'est qu'à partir des années 1960 que la critique s'en saisit « avec le sentiment de fonder une nation¹¹⁶ ». La mémoire littéraire tend à se « raccourcir » vers la fin de la décennie 1960, dans la mesure où elle retient surtout les œuvres les plus récentes, les œuvres ayant contribué à fixer les paramètres d'une « nouvelle » identité nationale, comme la « poésie du pays ».

Sauf que la poésie dite du « pays » s'est entretemps largement complexifiée avec l'apport des Chamberland, Miron et Brault, chez lesquels la difficulté à naître, à exister, fait contrepoids à l'espoir et l'affirmation positive qu'on retrouvait quelques années auparavant à l'Hexagone. Sur le plan critique, la « mauvaise » mémoire littéraire est en passe de se dissiper, mais sur le plan de la poétique des œuvres, cette « mauvaise » mémoire persiste au cœur des œuvres les plus importantes de l'époque. Comme le souligne François Dumont, les poèmes du « plus “pur empêchement”¹¹⁷ » ne seront pas publiés à l'Hexagone, empêchement qui se donne souvent à lire dans une douloureuse, mais nécessaire, anamnèse, qui, seule, permet l'entrée du sujet (personnel et collectif) dans la durée historique. Dans les années 1960, le poème quitte les terres presque vierges de la nature québécoise et le temps cosmologique de l'origine – dont l'expression la plus aboutie se

¹¹⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 367.

¹¹⁷ François Dumont, *op. cit.*, p. 65.

trouve peut-être chez le Hénault de *Voyage au pays de mémoire*, texte publié chez Erta en 1960 – pour s’ancrer dans un territoire précis, souvent urbain (la « rue Saint-Denis la morose¹¹⁸ » de Brault ; « la grande St. Catherine Street¹¹⁹ » de Miron), et prendre en charge l’héritage des pères.

Cette entrée dans le temps des « hommes », dans le temps de l’Histoire, se double de la découverte du caractère incertain ou, à tout le moins, problématique, de la mémoire collective : le « natal » se présente chez l’« Amnésique Miron » sous le signe d’un « cauchemar héréditaire¹²⁰ », qui confine d’abord au « non-poème », tandis que Chamberland « rebrouss[e] pas à pas le pays de nos blessures¹²¹ » et se révolte contre la violence fondatrice du colonialisme, laquelle dépossède les hommes de leur mémoire. Chez Brault, la colère cède le pas à un lyrisme du consentement, à l’accueil et à la poétisation d’une pauvreté et d’un mal-être « natifs » et partagés par tous. S’ouvrant progressivement de la mémoire familiale (du « père » et du « frère Gilles ») jusqu’à la mémoire de tous les humiliés, les perdants et les « clochards » de l’Histoire, le travail de mémoire, comme l’indique le ton de la litanie chez Brault, est lent – « cela est lent la mémoire cela est patient¹²² » répète le poète –, douloureux, mais cette anamnèse représente la condition pour accéder à la « liberté », substantif sur lequel se clôt le recueil. Chez Chamberland, Miron et, dans une moindre mesure, Brault, la « refondation » s’avère ainsi possible, mais sur fond

¹¹⁸ Jacques Brault, « Rue Saint-Denis », *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Poésie canadienne », 1965, p. 27.

¹¹⁹ Gaston Miron, « Monologues de l’aliénation délirante », *L’homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 93.

¹²⁰ Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *L’homme rapaillé, ibid.*, p. 130.

¹²¹ Paul Chamberland, « Les nuits armées », *Terre Québec* [1964], suivi de *L’afficheur hurle* et de *L’inavouable*, Montréal, l’Hexagone, coll. « Typo », 1985, p. 30.

¹²² Jacques Brault, « Mémoire », *Mémoire, op. cit.*, p. 66.

d'inventaire « négatif », c'est-à-dire par la plongée dans un passé douloureux, qui donne forme et unité à la mémoire comme expérience collective et nationale.

En dépit de cette charge négative, ou, à tout le moins, largement ambivalente, de la mémoire dans le corpus poétique des années 1960, la lecture qu'on en fait à l'époque demeure positive. Du double mouvement de relecture du passé littéraire canadien-français et de réception des œuvres plus récentes naît une nouvelle mise en récit de l'histoire littéraire québécoise dans laquelle la production littéraire contemporaine fournit le dénouement positif à des questions d'ordres identitaire et littéraire. Ce dénouement est perçu comme un achèvement, mais celui-ci est pour le moins paradoxal, en ce qu'il se veut aussi « commencement ». La littérature des années 1950 et 1960, et plus particulièrement la poésie dite du « pays », se présentera pour plusieurs années comme le centre symbolique du corpus québécois, comme le lieu des « retrouvailles » d'une nation avec elle-même, à l'image de Miron, qui, au seuil de *L'homme rapaillé*, rentre en lui « comme un homme dans une maison », arrivant enfin à « ce qui commence¹²³ ». C'est peut-être dans les années 1960 que la convergence entre le discours littéraire, en particulier poétique, et le contexte sociopolitique est la plus forte au Québec. Avec la fondation du Parti québécois en 1968 qui assure une visibilité forte à un néonationalisme qui « recentr[e] l'imaginaire des Québécois sur le seul territoire du Québec¹²⁴ », on peut affirmer que le cycle de « l'exil » de la nation semble désormais appartenir au passé, à l'Histoire.

L'établissement d'une mémoire nationale constitue ainsi l'un des principaux fils discursifs permettant de faire le pont entre les XIX^e et XX^e siècles au Québec. De l'*Histoire*

¹²³ Gaston Miron, « L'homme rapaillé. Liminaire », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴ Karim Larose, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004, p. 229.

du Canada de Garneau (1845) jusqu'aux travaux des historiens et des critiques littéraires des années 1950 et 1960, on fouille et on interprète le passé à l'aune des enjeux contemporains, au sein desquels la question de la nation est à l'avant-plan. Garneau et Casgrain posent les fondements d'une « bonne » mémoire, où s'entrecroisent l'historique et le littéraire, en louant l'héroïque « survivance » de la nation canadienne-française. Cette idée se retrouvera au cœur des thèses de Camille Roy et de Lionel Groulx, mais sera largement relativisée, voire mise en échec, au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale par la jeune génération d'historiens et de littéraires prenant alors la parole. Ces jeunes intellectuels mettent en lumière la précarité persistante de la nation canadienne-française, ce que la génération de *La Relève* avait par ailleurs déjà discrètement commencé à faire dans les années 1930.

L'émergence d'une conscience critique au tournant des années 1950 transforme la saisie qu'on fait alors du passé et de la littérature canadienne-française. Plus précisément, la littérature de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle est alors perçue comme un symptôme et une preuve de l'aliénation canadienne-française ; elle constitue désormais une « mauvaise mémoire », dont il urge de se délester. La critique travaille au milieu du siècle à « refonder » la mémoire littéraire nationale, en cherchant dans le passé (lointain, comme chez Vachon) les œuvres dignes du temps présent. À partir des années 1960, l'idée d'une rupture nette d'avec le passé canadien-français se propage et révèle du même coup la transformation de la temporalisation de l'histoire littéraire qui s'opère à cette époque : ce n'est plus le futur de la nation et de la littérature qui oriente le récit mémoriel canadien-français, mais bien le présent, qu'on envisage désormais sous l'angle de la rupture à l'égard du passé et de l'avènement d'un âge nouveau de la nation et de sa littérature. Le présent

devient le socle et l'horizon de la « nouvelle » littérature québécoise. Au cœur de ce récit mémoriel la poésie tient le haut du pavé : pendant un siècle, le discours sur la poésie est intervenu à titre de catalyseur de mémoire nationale, mémoire entrant parfois en contradiction avec les œuvres poétiques elles-mêmes, qui s'appuient tantôt sur le passé « local », tantôt sur un passé radicalement étranger pour se donner une antériorité. C'est ce complexe mémoriel national qui sera remis en cause au sein d'une part du corpus poétique québécois dès la fin des années 1960. La poésie se retourne alors en quelque sorte contre elle-même et entre en crise, comme si la mémoire littéraire mobilisée dans la dernière décennie au sein de la critique et des textes poétiques devenait soudainement caduque ou, à tout le moins, suspecte. C'est à ce moment précis que notre enquête sur la mémoire dans la poésie québécoise débute.

CHAPITRE II

LA POÉSIE QUÉBÉCOISE FACE AU TEMPS MORT

il est passé pfft l'avenir
d'où venait-il fleur fuselée
le petit matin se dégrise
la fête est finie
bien finie

JACQUES BRAULT

Les premiers poèmes de Michel Beaulieu (1941-1985) et de Nicole Brossard (née en 1943) et de Pierre Nepveu (né en 1946) ont tous été publiés au cours de la décennie 1960 et portent, à des degrés divers, mais de façon néanmoins sensible, la marque de leurs prédécesseurs. Les premiers recueils de Beaulieu (*Pour chanter dans les chaînes*, publié en 1964) et de Brossard (*Aube à la saison*, paru en 1965) partagent certains traits avec la poésie dite du « pays », tels qu'un lyrisme soutenu et le recours aux métaphores paysagères. Dans un entretien réalisé en 2012, Brossard confirme qu'on entend dans *Aube à la saison* et dans *Mordre en sa chair* (1966) « l'influence des écrivains d'alors » à travers « le flot d'images et de métaphores, cultivées dans la poésie de l'époque¹ », tandis qu'en 1983 Beaulieu exprime ainsi son rapport à l'Hexagone : « Miron et quelques autres ont déterminé le territoire ; à l'instar de quelques autres, je l'ai revendiqué². » Dans ses premiers vers, publiés en 1969 dans la revue *Écrits du Canada français*, Nepveu prend quant à lui ses

¹ Karim Larose et Rosalie Lessard, « Entretien avec Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, 2012, p. 15

² Richard Giguère et Robert Yergeau, « L'écriture doit être impudique » [entretien avec Michel Beaulieu], *Lettres québécoises*, n° 30, 1983, p. 48.

distances à l'égard des aînés, mais il consacra tout de même quelques années plus tard une thèse de doctorat à la poésie de Fernand Ouellette, Paul-Marie Lapointe et Gaston Miron³. Tout se passe donc comme si, dans les années 1960, il fallait payer son tribut à ses devanciers avant d'emprunter de nouvelles avenues autant formelles que thématiques, à l'image de Brossard, qui amorce son virage formaliste en 1968 avec *L'écho bouge beau*, recueil où se profilent les thèmes du « blanc » et du « neutre », qui seront développés dans les recueils du début des années 1970. Il ne faut toutefois pas voir dans les textes de Beaulieu et de Brossard parus au milieu des années 1960 une reconnaissance « forcée » de la poésie des aînés, mais plutôt le signe qu'il existe désormais au Québec une véritable mémoire littéraire nationale, ce qui n'était pas le cas auparavant, malgré les références fréquentes à l'œuvre d'Alain Grandbois. Dans le numéro de *Liberté* consacré à Grandbois en 1960, Jean-Guy Pilon, alors directeur de la revue, écrit par exemple que Grandbois est l'un des « rares » poètes canadiens-français ayant eu, « au lieu de *marcher à côté d'une joie* [...], le courage et l'intelligence d'aimer les êtres et le monde et d'intégrer le monde à son univers intérieur⁴ ».

Cette mémoire littéraire gravite pour une bonne part autour de Miron, dont la publication de *L'homme rapaillé* en avril 1970 vient cristalliser le statut de « poète national⁵ » qu'on lui attribue volontiers depuis quelques années déjà. Ce recueil connaît un

³ Cette thèse est publiée en 1979 : Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1979. Elle a été rééditée chez Nota bene en 2002.

⁴ Jean-Guy Pilon, « Un geste nécessaire », *Liberté*, vol. 2, n^{os} 3-4, 1960, p. 147. Pilon ajoute que l'auteur des *Îles de la nuit* connaît « la qualité de la vie, de la santé morale et du monde ». Au sujet du rapport qu'entretiennent poètes et critiques des années 1950 et 1960 à l'œuvre de Grandbois, voir Pierre Nepveu, « L'exil comme métaphore », *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 43-61.

⁵ Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme. Biographie*, Montréal, Boréal, 2011, p. 500.

vif succès commercial et critique. En un an, plus de 12 000 exemplaires seront imprimés, nombre inouï pour un recueil de poésie québécoise⁶. L'hiver et le printemps 1970 sont très chargés pour Miron. En plus de publier *L'homme rapaillé*, le poète poursuit ses activités éditoriales à l'Hexagone et participe à l'organisation de la première Nuit de la poésie, événement conçu comme une « grande fête de la parole, où se manifesteront toutes les tendances, des plus classiques aux plus avant-gardistes⁷ ». Ouvert et bienveillant, le poète, éditeur et animateur de la vie littéraire qu'est Miron incarne un « père⁸ » pour plusieurs des jeunes poètes faisant leurs armes dans les années 1960. Comme Gilles Marcotte, qui commence à enseigner la littérature à l'Université de Montréal en 1965, Miron constitue un relais mémoriel important, un « passeur » de culture, figure rare dans les décennies précédentes, ainsi que l'illustrent les propos de Michel Beaulieu, qui déclare en 1983 : « [D]ans cette espèce de désert dans lequel nous vivions, et peut-être aussi surtout à cause de mon tempérament, je n'ai rencontré personne qui ait pu m'aider à progresser sur le vif avant de passer deux ans à jouer au libraire avec Gaston Miron en 1967-1969⁹. » Beaulieu fait ici référence à la « Librairie Michel Beaulieu » qu'il a tenue sur la rue Saint-Denis entre 1967 et 1969. Comme le mentionne Frédéric Rondeau dans sa thèse, cette librairie se consacre « à la poésie et la diffusion de revues d'avant-garde¹⁰ ». Rondeau rappelle également que Beaulieu provient d'une « famille libérale unie par sa passion pour les

⁶ *Ibid.*, p. 504.

⁷ *Ibid.*, p. 490-491.

⁸ *Ibid.*, p. 498. Népveu ajoute que, « comme tous les pères, [Miron] devra accepter que son meilleur temps soit révolu et que désormais il revienne à ses enfants de mener le jeu ».

⁹ Richard Giguère et Robert Yergeau, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰ Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, p. 51.

arts¹¹ ». Or, en dépit de son héritage familial et des nombreuses rencontres qu'il fait notamment lors de ses études à l'Université de Montréal au début des années 1960¹², c'est la figure de Miron que retient Beaulieu pour expliquer son cheminement intellectuel et poétique.

À l'image de Beaulieu, Brossard et Nepveu ont également souligné le rôle qu'a joué Miron dans leur parcours. En 2012, Brossard rappelle que Miron lui avait demandé, en 1969, de « soumettre des textes à l'Hexagone¹³ », lors même que les derniers textes de celles-ci n'entretenaient aucune parenté avec ceux de l'auteur de *L'homme rapaillé*. Brossard publie *Suite logique* en 1970 chez l'Hexagone, et la maison d'édition fera paraître en 1978 une rétrospective des œuvres de la poète, *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*¹⁴. En 1971, Miron encourage également Pierre Nepveu à poursuivre ses ambitions poétiques à la suite de la publication de son premier recueil. Nepveu relate ainsi sa « rencontre » avec Miron :

Il y a deux choses dont je me souviens [...]. Gaston Miron qui m'appelle au téléphone durant le lancement chez Hurtubise. Je n'en revenais pas ! On ne se connaissait pas à l'époque et il me dit : « J'ai lu tes poèmes dans les *Écrits*. Continue, c'est bien que tu

¹¹ *Ibid.*, p. 50.

¹² Beaulieu a activement contribué au journal des étudiants de l'Université de Montréal, *Le Quartier latin*, avant de fonder, en 1965, la maison d'édition l'Estérel. En 1966, il rejoint le comité de *La Barre du jour*, dont Nicole Brossard est l'une des fondatrices. Quelques années plus tôt, celle-ci avait été invitée par Beaulieu à publier des poèmes dans *Le Quartier latin*. Beaulieu, Brossard et Micheline de Jordy ont par ailleurs fait paraître un recueil ensemble en 1965, *Trois*, aux Presses de l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal (AGEUM). Dans les années 1960 et 1970, l'Université de Montréal, où Nepveu a également étudié, forme ainsi un terrain propice à l'émergence de nouvelles voix poétiques. Notons par ailleurs que Brossard publiera deux recueils chez l'Estérel, *Mordre en sa chair* (1966) et *L'écho bouge beau* (1968).

¹³ Nicole Brossard, cité par Karim Larose et Rosalie Lessard, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ À ce sujet, Pierre Nepveu écrit que « [l]e fait d'accueillir Brossard n'est pas anodin : pas plus qu'il ne veut être un "poète du passé", Miron n'entend se cantonner dans l'édition des poètes déjà arrivés » (Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme*, *op. cit.*, p. 508).

publies un recueil. » Miron était comme ça, il encourageait les jeunes poètes, même quand on écrivait des choses très éloignées de ce qu'il faisait¹⁵.

Dans les années 1960 et 1970, il est ainsi presque impossible d'entrer en poésie sans que Miron soit à l'horizon, de près ou de loin. Celui-ci fait le lien entre les diverses générations de poètes québécois ; il représente déjà, en un mot, une sorte de « mémoire vivante » de la poésie au Québec.

Si elle reconnaît l'apport fondamental de Miron, la génération de poètes dont font partie Beaulieu, Brossard et Nepveu ne peut toutefois adhérer au temps du « commencement » sur lequel s'ouvre *L'homme rapaillé*, ni, plus largement, à l'ambiance festive, centrée sur la célébration du présent, qui règne dans les années suivant la Révolution tranquille. Les propos de Jean-Guy Pilon, alors directeur de *Liberté* et critique de poésie au *Devoir*, offrent une illustration saisissante du climat de l'époque. En septembre 1970, celui-ci écrit dans les pages du quotidien montréalais que

[n]ous n'avons ici acquis que depuis trop peu de temps un certain droit à la parole pour en arriver aussi rapidement et allègrement à la nier en faisant éclater le langage. [...] Nous commençons à peine à nous connaître, à nous saluer, à dire qui nous sommes et voulons être. Nous avons, me semble-t-il, encore besoin d'un peu de temps, le temps de prendre plaisir à la fête de la poésie. Nous vieillirons bien assez vite, hélas¹⁶ !

¹⁵ Jean-François Chassay et Alexandre Drolet, « Entretien avec Pierre Nepveu », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 18. Nepveu souligne dans le même entretien le rôle qu'a joué Gilles Marcotte dans sa venue à l'écriture poétique : « Les textes parus dans *Écrits du Canada français*, c'était en grande partie à cause de Gilles Marcotte, à qui j'avais fait lire des poèmes à l'Université de Montréal, dans un atelier de création qu'il dirigeait. Marcotte était un grand ami de Claude Hurtubise, qui dirigeait aussi HMH où j'ai ensuite publié mon premier recueil en 1971. » Notons par ailleurs que Marcotte racontera, dans un très beau texte paru en 2010, sa rencontre avec Pierre Nepveu, cet « étudiant de première année » qui éblouit le professeur Marcotte par un exposé sur la poésie de Nelligan (Gilles Marcotte, « Pierre Nepveu et l'autre Amérique », dans Karim Larose et Marie-Andrée Beaudet, *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2010, p. 22).

¹⁶ Jean-Guy Pilon, « Poésie '70 : évolution ou révolution ? », *Le Devoir*, 12 septembre 1970, p. 13.

Pilon, qui écrit cet article quelques mois après la parution de *L'homme rapaillé* et la Nuit de la poésie, vise ici les jeunes poètes qui tentent de déplacer, par diverses stratégies d'écriture, le centre de gravité de la poésie québécoise, qui, dans une large mesure, s'articule encore autour de la notion de « parole ». Toutefois, aux côtés de ces manifestations pour le moins éclatantes de la « santé » et de la « vitalité » de la poésie que représentent la publication de *L'homme rapaillé* et la Nuit de la poésie¹⁷, on trouve, au début des années 1970, des œuvres mettant en scène une véritable crise du temps présent. Il y a une effervescence certaine de la poésie québécoise au tournant des années 1970, mais celle-ci ne se réduit pas à une dimension seulement « festive » ni à l'émergence d'une avant-garde faisant éclater le langage¹⁸. Les recueils *Le centre blanc* (1970) de Nicole Brossard, *Variables* (1973) de Michel Beaulieu et *Voies rapides* (1971) de Pierre Nepveu donnent à lire une autre version de cette époque, en ce que le présent y est tantôt hypertrophié, tantôt crépusculaire.

¹⁷ Près de 4000 personnes se massent aux portes du théâtre du Gesù le 17 mars 1970 pour assister à la Nuit de la poésie, spectacle-fleuve d'une durée de près de onze heures. La Nuit de la poésie a souvent été appréhendée en tant que « réalisation » concrète d'une parole qui, dans les années qui précèdent, avait surtout un statut métaphorique dans les textes poétiques. L'idée de rassemblement, de communauté, que cette métaphore implique semble en effet s'incarner concrètement dans cette Nuit de la poésie. Pour une analyse détaillée de cet événement, consulter Olivier A.-Savoie, *Sur la place publique : construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014 et Jean-François Bourgeault, « La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculations concernant sa disparition », dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 133-159.

¹⁸ La fin des années 1960 et le début des années 1970 sont généralement abordés dans l'histoire littéraire en vertu de l'émergence d'une avant-garde portée par les écrivains regroupés autour des revues *La Barre du jour* (fondée en 1965) et *Les Herbes rouges* (créée en 1968). Les tenants de ce qu'on appelle alors « la nouvelle écriture » militent pour une avant-garde littéraire axée sur l'indépendance du texte à l'égard de toutes autres déterminations (auteur, contexte, etc.). On souhaite alors rompre avec le passé littéraire, voire le passé entier, sans distinction, pour faire surgir une « écriture » véritablement « moderne », entreprise qui donne naissance à des textes où s'entrecroisent théorie et fiction dans la perspective d'une déconstruction des discours tenus sur la littérature par les générations précédentes.

NICOLE BROSSARD : LA NEUTRALISATION DE LA MÉMOIRE

Peu d'œuvres ont autant polarisé la critique dans l'histoire de la littérature québécoise que celle de Nicole Brossard. De l'éloge à la condamnation sans appel, le moins qu'on puisse dire est que l'écrivaine a généré du débat, voire du conflit, dans le champ littéraire, en particulier durant les décennies 1970 et 1980, période au cours de laquelle la poète se livre à des expérimentations formalistes avant de devenir, vers la fin de la décennie, l'une des figures majeures de l'écriture au féminin au Québec¹⁹. Parmi les recueils publiés par Brossard au cours de sa période formaliste²⁰, *Le centre blanc*, paru en 1970 aux éditions d'Orphée, est peut-être celui où la recherche à laquelle se prête l'écrivaine trouve sa meilleure réalisation. Recueil non paginé, *Le centre blanc* comporte 49 courts poèmes sans titre ni ponctuation. Chacun des poèmes est toutefois accompagné d'un chiffre romain qui varie entre I et VIII, et les poèmes sont regroupés en six ensembles²¹. Tout entier fait « de figurations pures²² », le poème, dans *Le centre blanc*, est moins entravé par l'appareil théorique et conceptuel qui structure *Suite logique*, recueil publié peu avant *Le centre blanc*, et ce, même si ce dernier est constitué de « blocs » de prose alors que *Suite logique*

¹⁹ Dans un compte rendu de *Journal intime* (1984) et de *Double impression* (1984), Robert Melançon se montre particulièrement dur envers le travail de l'écrivaine, affirmant ironiquement que « [c]e qui fait la force de Nicole Brossard, c'est cette avancée implacable d'insignifiance en insignifiance, de cliché en lieu commun, de redite en répétition, au son d'une auto-publicité effrontée, à couper le souffle » (Robert Melançon, « Prières d'insérer ou Pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain ? », *Liberté*, vol. 26, n° 5, 1984, p. 101).

²⁰ Karim Larose et Rosalie Lessard décrivent ainsi l'évolution globale de la poétique de Brossard : « Aux débuts lyriques (1965-1968) succèdent chez Brossard les périodes formaliste (1970-1975) et féministe (1975-1988). À partir de 1989, sa poésie entre de plus en plus en résonance avec le monde des arts et, plus précisément, avec les arts visuels, ce qui mène au surgissement, dans son œuvre, d'une vaste méditation sur la question de la mémoire culturelle, qui fait retour au tournant du siècle. » (Karim Larose et Rosalie Lessard, « Nicole Brossard : le genre premier », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, p. 8.)

²¹ La numérotation des poèmes va comme suit : 1^{er} ensemble : I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII ; 2^e ensemble : II-III-II-III-II-III-II-III-II-III-II-III ; 3^e ensemble : IV-IV-IV-IV-IV-IV-IV-IV ; 4^e ensemble : V-V-V-V-V-V-V-V ; 5^e ensemble : VI-VI-VI-VI-VI ; 6^e ensemble : VII-VII-VII-VIII.

²² Gilles Marcotte, « La poésie », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 109.

semble à première vue moins alourdi, plus aéré, de par l'emploi du vers²³. Les rares écrits consacrés au *Centre blanc* se concentrent tous sur la déconstruction langagière à laquelle se livre Brossard – déconstruction saluée ou critiquée²⁴ –, mais on n'a pas dit à quel point le temps et, plus particulièrement, la mémoire, constituent l'enjeu central de ce texte.

La temporalité, dans *Le centre blanc*, est entièrement assujettie au corps du sujet, lequel est représenté majoritairement par des substantifs relatifs à la respiration, ainsi que dans le poème d'ouverture :

I. l'aller et le retour des forces éternellement multiples explorent-elles que j'en ressens quelques déviations tout au contact des vibrations qui m'accélèrent vers un cycle potentiel fascinant ralenti le souffle qui jusqu'alors régissait la respiration productrice éphémère du corps le corps savoir et son versant le silence sans la crispation muette de l'évanouissement (*CB*, 183)

La tonalité lyrique caractéristique de la poésie des deux décennies précédentes est ici complètement écartée. Il y a certes un « je », mais ce sujet lyrique est uniquement présent en tant que corps : le verbe « ressentir » ne renvoie pas à un affect, mais à une sensation, celle des « déviations » produites par les « vibrations ». La subjectivité, et c'est une constante dans le recueil, se donne ainsi avant tout comme *corporalité*, à savoir comme le produit de « forces » agissant sur un « corps », au sens physique du terme. Le vocabulaire

²³ En 1970, la critique apparaît totalement déconcertée par *Suite logique* : il faut à cet égard entendre Réginald Martel et Jacques Godbout s'entretenir avec Nicole Brossard à la radio de Radio-Canada en 1970. Ceux-ci se montrent même condescendants à l'égard de la jeune poète, affirmant qu'on « tourne en rond » dans ce recueil (Jacques Godbout et Réginald Martel, *Horizons*, émission réalisée par Fernand Ouellette et diffusée le 24 septembre 1970, Société Radio-Canada, Centre d'archives Gaston-Miron, consultée le 20 septembre 2016. URL : <http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?query=586560>)

²⁴ Jacques Michon écrit par exemple en 1975 que « [d]ans la production actuelle au Québec la recherche de Nicole Brossard, qui s'inscrit dans le mouvement de la modernité (Blanchot, Duras, Kristeva, Sollers, ...) nous semble l'une des plus efficaces et des plus authentiques », tandis que François Hébert écrit qu'« [o]n trouvera ici, dans cette "poésie", non pas de la poésie au sens général et admis du terme, ni non plus une critique articulée et utile de notre société, mais quelque chose d'hybride, d'indécis, entre larve et papillon ; une sorte de vécu non assumé » (Jacques Michon, « Surréalisme et modernité », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 128 et François Hébert, « L'ombilic d'une nymphe », *Liberté*, vol. 21, n° 1, 1979, p. 127).

de la science, discours du savoir et non de l'« émotion », est massivement convoqué dans le recueil pour décrire les rapports entre l'espace et ce corps. Plus précisément, le lexique de la science chez Brossard s'inscrit dans le domaine de la cinématique, soit le sous-champ de la science physique qui s'occupe de l'étude des mouvements *dans le temps*, dimension convoquée dès le premier poème par le verbe « accélérer ». Le temps du corps, dans le recueil, évoque une courbe sinusoïdale dont la périodicité est déterminée par le « souffle » et la « respiration ». La substitution du discours scientifique au lyrisme caractéristique des décennies précédentes, de même que les termes décrivant l'activité du sujet, font chez Brossard entorse au régime de la « parole » que célèbre encore Jean-Guy Pilon en septembre 1970, soit au moment précis où paraît *Le centre blanc* : le « souffle » n'est pas encore langage articulé, mais plutôt, comme dans l'esprit du *pneuma* grec, une sorte de force première, vitale, qui anime et met sous tension le monde physique et l'être. *Le centre blanc* est ainsi d'abord et avant tout un recueil « cinétique », au sens où l'enjeu premier est celui du déplacement, du mouvement du « je », d'une mise sous tension de l'espace et du corps du sujet, ainsi que l'expriment les substantifs renvoyant à l'énergie dans le recueil²⁵.

Chez Brossard, le « souffle » se joint au « regard », foyer de perception à partir duquel se déploie un espace géométrique, épuré, réduit à un jeu de plans, de figures et de lignes. Le sujet évolue dans un espace complètement déréférenciel, qui ne renvoie à aucun territoire connu : il s'agit d'un espace *sans perspective*, qui s'apparente à un plan

²⁵ Au sujet de l'« énergie » chez Brossard, Nepveu écrit en 1982 que « [l]e formalisme de Brossard, ce formalisme si mal nommé en définitive, a consisté avant tout à retrouver une énergie qui soit irréductible aux catégories du capital et du travail et qui soit même irréductible à la catégorie d'Histoire au sens où l'Histoire peut se raconter, où elle a partie liée avec la narration. » (Pierre Nepveu, « Nicole Brossard. Notes sur une écologie », *La Nouvelle Barre du jour*, n^{os} 118-119, 1982, p. 141.) Notons par ailleurs que le terme « écologie », que Nepveu emploie pour décrire le travail de Brossard, donnera son titre à l'important ouvrage, publié par Nepveu en 1988, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*.

cartésien, soit un espace à deux dimensions. Cet espace plat que décrivent les poèmes évoque également l'espace de la page, de la feuille, qui, dans le recueil de Brossard, oscille entre la condensation et le « blanc », et s'anime d'un mouvement cyclique, en raison de la numérotation des textes. Cette cyclicité est accentuée, sur le plan thématique, par la respiration et le souffle du sujet, et, sur le plan langagier, par la répétition de plusieurs syntagmes, tels que « temps d'arrêt » et « temps mort ». Le recueil finit dès lors par former un système au sein duquel les signes (chiffres et langage) se répondent les uns aux autres. La circularité est elle-même largement thématisée, et ce, dès les premiers mots du recueil : le syntagme « l'aller et le retour des forces éternellement » fait du présent un temps répétitif, un temps sans perspective. Il n'y a pour ainsi dire aucune extériorité dans *Le centre blanc* : le présent occupe tout entier l'espace du poème, comme en témoignent l'usage exclusif du présent de l'indicatif dans le poème de même que l'abondance des phrases nominales. Le même est condamné à se répéter « éternellement » (CB, 183), dans une « terrible quiétude » (CB, 228).

Le sujet, dans *Le centre blanc*, n'est toutefois ni calme ni passif. Le corps se soumet à une concentration extrême, tendu par un « mouvement centripète » (CB, 195) qui le rapproche du « centre blanc ». Ce centre n'est pas un point d'arrivée (ce qui supposerait le retour à une conception linéaire de la temporalité), mais plutôt le lieu où s'annulent divers vecteurs de « forces », si l'on se réfère au modèle que fournit le diagramme des forces en physique. Le « centre blanc » représente ainsi un point infinitésimal, une limite (au sens mathématique du terme) vers laquelle tend le sujet, sorte d'œil du cyclone où le « temps dure en arrêt » (CB, 220), où survient « l'intense achèvement des temps futur et autres » (CB, 229). Dans cet espace, le sujet décrit un mouvement qui le rassemble, le « concentre »

jusqu'à la « fission » (CB, 195). À l'image du corps tendu vers l'éclatement, la langue brossardienne se fait convulsive, mais les frontières du langage n'éclatent jamais. Les figures de suppression, telles que l'ellipse, la parataxe et l'asyndète, abondent dans le recueil, et la langue subit, pour emprunter des substantifs du recueil, des « tensions » et des « torsions » (CB, 188) par divers tours syntaxiques, mais, contrairement à ce qu'on retrouve par exemple chez un Claude Gauvreau, Brossard ne rompt pas avec les langages « socialisés ». Il y a, dans *Le centre blanc*, une tension vers le « blanc », le « neutre », substantifs qui interviennent fréquemment dans les poèmes, mais le fantasme quelque peu blanchotien du blanc et du silence est surtout présent sur le mode thématique.

Au-delà de l'intertextualité relativement explicite que représente le formalisme français chez Brossard, il faut voir que le sujet lutte, dans *Le centre blanc*, contre ce qu'on pourrait nommer un consensus langagier. Le sujet tente en effet de « dénuer le sens sa non-évidence » (CB, 194) en « contournant le dire de la circonstance » (CB, 190). Il n'y a pas, dans le recueil, de renvoi direct aux circonstances de l'énonciation – nous sommes très loin ici, par exemple, des « Notes sur le non-poème et le poème » de Miron²⁶ –, mais on ne peut ignorer que la seule occurrence du pronom personnel « nous » se trouve dans un poème où il est question d'une « mémoire unanime » :

VIII. combien unanime contournant le dire de la circonstance toute pénétrée d'humide afin de saisir deux fois par le silence la lueur inondant là-bas la mémoire unanime mais en la distance parce qu'osant répéter chaque fois le même effort me convainquant qu'il n'est d'insondable que l'inclinaison vers qu'un seul point de mire le seul à sourdre à pointer contre nous le jet blanc de la mort (CB, 190)

²⁶ À ce sujet, voir l'analyse de François Dumont, dans *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, p. 88-90.

Le « nous » chez Brossard se définit par un statisme aussi bien discursif que temporel et d'« unanime », la mémoire devient, à la fin du recueil, « stérile » (CB, 225). Il n'y a d'autre référence au passé dans le recueil que celles-ci, le passé étant uniquement caractérisé par ces deux adjectifs. La question de la « clôture » du langage se retrouve dès lors non pas du côté où l'on s'y attendrait. On a en effet souvent accusé Brossard d'être illisible, de produire, à l'image des écrivains de *Tel quel*, des textes impropres à la communication, mais *Le centre blanc* reprend et déplace cette question de la fermeture du langage en la reportant sur le « nous ». Chez Brossard, le passé n'est plus du tout fécond, et cette posture, qui évoque les positions de l'avant-garde littéraire québécoise du début des années 1970, dit quelque chose du rapport au passé qu'est celui de la collectivité québécoise à la même époque.

La mémoire étant désormais « unanime » et « stérile », le présent représente le seul lieu que le sujet peut investir de son « énergie ». Cependant, cet investissement total, absolu, du présent – qui équivaut à une « contraction » maximale du temps – aboutit à un « temps d'arrêt » (CB, 197, 198, 203 et 235) et à un « temps mort » (CB, 196 et 225), syntagmes clés du recueil. Le « temps mort » a chez Brossard une valeur triple. Il signe d'abord l'abolition de la temporalité linéaire de l'Histoire, à laquelle se substitue le temps de la vie érotique, le temps de la « souveraine présence » (CB, 229) du corps. En vertu de la dépense énergétique du sujet, ce temps de la vie érotique conduit à un autre type de « temps mort », à savoir la « petite mort » que procure la jouissance physique, ainsi que le suggèrent plusieurs syntagmes du recueil tels que « le jet blanc de la mort » (CB, 190). Enfin, ce « temps mort » signe la disparition du sujet d'énonciation, qui s'efface dans les deux

derniers ensembles de poèmes (VII et VIII), effacement qui procède du triomphe de la « structure » sur la temporalité :

V. le temps présent le savoir présent dans la fixité du regard l'expansion du corps sans mouvement expansion vertigineuse temps mort présent englobant recouvrant tout des tentatives maintenant seule atmosphère régnante celle de la mort la mort anonyme structure enfin claire blanche stérile mémoire qu'il fut un temps présent (CB, 225)

« [A]ttitude prise à l'égard des dernières illusions » (CB, 237), *Le centre blanc* de Brossard constitue peut-être le recueil qui, au Québec et dans la deuxième moitié du XX^e siècle, revendique avec le plus de véhémence la rupture avec le passé ainsi qu'avec les formes poétiques antérieures. Dans l'esprit du formalisme, ce texte proclame le primat de la structure sur le sujet et le passé : le temps est désormais « sans solution de continuité » (CB, 218), le passé et le futur étant complètement évacués au profit d'un « présent qui s'éternise neutre » (CB, 234).

Louise Dupré estime que les textes qui suivront *Suite logique* et *Le centre blanc*, en particulier « *Le cortex exubérant* » (1974) et *La partie pour le tout* (1975), marquent un tournant dans la trajectoire de Brossard, celle-ci y délaissant le « neutre » pour tenter de « faire surgir une essence-femme²⁷ ». Brossard expliquera la transformation de sa poétique dans un entretien réalisé en 1985 :

Blanchot a été important pour moi. Ce qui entraine dans la question du neutre, c'est le blanc, lié à la question de l'extase, du présent, là où le je se dissipe pour faire place à la science de l'être, à son recueillement. Le neutre, c'était aussi faire échec au lyrisme et au romantisme, à l'inspiration, bien sûr tel que j'entendais ces mots. Inutile de dire que le neutre a sans doute été un beau déplacement me permettant d'oublier que j'étais une femme, c'est-à-dire que j'appartenais à la catégorie des non-pensantes. La conscience

²⁷ Louise Dupré, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989, p. 96.

féministe va me dé-neutraliser, c'est-à-dire me permettre une intégrale présence formelle plutôt que formaliste, si je puis dire²⁸.

La poète ne quitte toutefois pas tout à fait le terrain du formalisme et, en ce sens, l'évolution de l'écriture de Brossard donne le pas à la transition qui s'opère, au mitan des années 1970, entre un formalisme « impersonnel » et un formalisme « au féminin²⁹ ». Selon Pierre Nepveu, cette mutation du formalisme a sauvé la « nouvelle écriture » de l'écueil de « l'intellectualisme du projet moderne » en « procurant un contenu historique tangible à l'entreprise de déconstruction³⁰ ». L'écriture féminine qui émerge autour de 1975 constitue effectivement le lieu où la poésie québécoise renoue avec la temporalité historique et une certaine mémoire. Toutefois, il s'agit cette fois non pas d'une mémoire « nationale » ainsi que dans les décennies précédentes, mais d'une mémoire « féminine » qui dépasse le contexte local. La poésie de Brossard, tout comme celle de France Théoret et de Madeleine Gagnon, vise alors à rassembler les signes, dispersés dans l'histoire, de l'occultation des femmes dans la société québécoise, mais aussi dans l'ensemble des sociétés occidentales : la subjectivité n'est plus « neutre », mais se trouve plutôt « endettée par une mémoire commune³¹ ».

L'écriture au féminin n'a cependant pas qu'une visée commémorative ; elle possède aussi, et surtout, une visée pragmatique, en ce sens qu'elle est résolument tournée vers l'avenir, vers l'avènement d'un nouvel ordre symbolique, politique et social où la femme

²⁸ Joseph Bonenfant et André Gervais, « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 80.

²⁹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 520.

³⁰ Pierre Nepveu, « BJ/NBJ : difficile modernité », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 164.

³¹ France Théoret, *Intérieurs* [1984], dans *Bloody Mary*, suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines* tirés de *Étrangeté l'étreinte*, préfaces de Pierre Nepveu et de Danielle Fournier, Montréal, Typo, 2011, p. 212.

serait dorénavant rendue *visible*, ce qui explique peut-être le ton de la révolte, de la transgression, qu'empruntent plusieurs écrivaines de cette époque, à commencer par France Théoret, qui, dans son premier recueil, « [a]u lieu de tenir un crayon [...] tien[t] un poignard parfois un pieu³² ». Le déchiffrement des signes de la marginalisation des femmes se donne dans les années 1970 comme effort collectif orienté vers un devenir : la prise en charge de cette mémoire sur les bases de laquelle pourrait s'écrire une *autre* histoire est la condition *sine qua non* à la libération des femmes et à leur entrée dans le champ symbolique, où règne le patriarcat.

Au milieu des années 1970, la question mémorielle revient ainsi à l'avant-plan dans certains textes poétiques québécois, mais dans une perspective totalement inédite, à savoir celle du féminisme. Plusieurs des écrivaines importantes de l'époque poursuivent d'une certaine façon le projet avant-gardiste qu'a représenté *La Barre du jour* : Brossard, Théoret et Gagnon, qui ont toutes trois participé à la revue, font alors de la littérature un véritable creuset, un laboratoire où l'on tente de conjoindre les exigences de la « modernité » littéraire (entendre : le formalisme et la contre-culture) et celles du féminisme émergent. D'un point de vue idéologique, les écritures au féminin des années 1970 présentent des traits communs avec la réflexion sur la décolonisation menée par Miron et les écrivains de *Parti pris*, notamment chez Théoret, qui « pose du point de vue de la femme la question de la pauvreté matérielle et culturelle, de l'absence à l'histoire, de la parole impossible³³ ». Pierre Nepveu notait déjà en 1978 l'« analogie certaine » entre les textes féminins des années 1970 et la « poésie du pays », mais concluait qu'à la différence du pays des

³² France Théoret, *Bloody Mary* [1977], dans *Bloody Mary*, suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines* tirés de *Étrangeté l'étreinte*, *op. cit.*, p. 55.

³³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 524.

années 1950 et 1960 « le nouvel espace » que cherchent à fonder ces femmes « n'a ni nom, ni toponymie » et qu'« il ne peut s'appuyer sur un répertoire de mythes déjà construits³⁴ ». La mémoire « nationale » n'apparaît plus pertinente pour plusieurs écrivaines dans les années 1970 et on pourrait à cet égard parler d'une « délocalisation » de la mémoire, ce qu'illustre bien une œuvre comme celle de Brossard, tant le pôle national s'y efface au profit d'une pensée du cosmopolitisme, où la lutte féministe se déroule non pas sur la scène nationale, mais au cœur de la Cité³⁵. La poétique globale de Brossard peut par ailleurs se comprendre en vertu d'un élargissement spatial et temporel, qui, du « temps mort » du *Centre blanc*, mène la poète à recueillir les fragments d'une vaste mémoire humaine, ainsi que dans *Musée de l'os et de l'eau* (1999) et *Je m'en vais à Trieste* (2003)³⁶.

Si les écritures au féminin prennent d'assaut le champ poétique québécois au milieu des années 1970 et donnent une configuration particulière à la question mémorielle, quelques écrivains comme Michel Beaulieu et Pierre Nepveu poursuivent également à l'écart un travail de réflexion sur le temps et la mémoire, et ce, dès le début des années 1970. C'est peut-être chez ces deux poètes, inclassables en regard des catégories usuelles de l'histoire littéraire (formalisme, contre-culture, féminisme), que se donnent le mieux à lire les prémices de la reconfiguration générale de la mémoire dans la poésie québécoise des années 1980 et 1990. Beaulieu et Nepveu se situent en marge de la vague

³⁴ Pierre Nepveu, « L'Antre et la sorcière : Madeleine Gagnon et Francine Déry », *Lettres québécoises*, n° 12, 1978, p. 15-16.

³⁵ À ce sujet, voir Nicole Brossard, *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1985.

³⁶ Dans ces deux recueils s'entrechoquent divers fragments de mémoire, issus de temps et d'espaces hétérogènes : dans *Je m'en vais à Trieste*, par exemple, la mémoire du mouvement féministe des dernières décennies du XX^e siècle côtoie une mémoire culturelle européenne très ancienne, représentée entre autres par les figures de Louise Labé et de Mozart. Contrairement au *Centre blanc* où Brossard neutralise toute référentialité, *Je m'en vais à Trieste* accumule les références (lieux, époques, personnages célèbres) sans toutefois hiérarchiser ces contenus mémoriels.

transgressive qui traverse le milieu littéraire des années 1970 et, paradoxalement, c'est leur réticence à sauter de plain-pied dans les cercles avant-gardistes qui semble faire d'eux des « marginaux » littéraires – c'est dire à quel point ces avant-gardes sont rapidement devenues la norme durant les années 1970. Non pas que Beaulieu et Nepveu soient « réactionnaires », mais ces deux grands lecteurs de poésie – dont les activités de critique ont certainement joué un rôle fondamental dans leur appréhension générale de la poésie – proposent, dans les poèmes qu'ils publient au cours des années 1970, une autre façon d'envisager le temps et la mémoire. Chez Beaulieu se donne à lire une conscience malheureuse du temps, qui détonne dans l'euphorie moderne de l'époque, tandis que chez Nepveu, c'est précisément cette frénésie moderniste que la poésie met en doute.

MICHEL BEAULIEU : L'ÉROSION DU TEMPS

De façon similaire à Nicole Brossard, Michel Beaulieu a commencé sa carrière poétique au cours des années 1960 en publiant quelques textes où se ressent l'influence des poètes de l'Hexagone. Paru en 1964, son premier recueil, dont le titre *Pour chanter dans les chaînes* est très connoté politiquement, reprend la métaphore alors assez convenue, déjà, de la femme-pays³⁷. Le jeune poète délaisse cependant rapidement la veine lyrique à la manière de l'Hexagone et participe aux aventures des *Herbes rouges* et de *La Barre du*

³⁷ Dans un long poème aux accents très lyriques, Beaulieu écrit par exemple : « *je n'aurai jamais assez de mains pour caresser ton corps de femme-fille qui poussera dans la nuit ses râles de biche éperdue* » (Michel Beaulieu, « Pour chanter dans les chaînes », *Pour chanter dans les chaînes* [1964], dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980, p. 63).

jour, mais il prend ses distances à l'égard de ce dernier groupe dès 1972³⁸. Sorte d'électron libre dans le milieu littéraire québécois, le poète ne revendique d'appartenance à aucune école ni aucun groupe ; son unique patrie est celle de la poésie, ainsi qu'en témoigne l'élaboration patiente d'une poétique extrêmement personnelle à laquelle il se livre jusqu'à sa mort en 1985. Chacun des recueils – il en a écrit près d'une quarantaine – qu'il publie représente en quelque sorte l'un des fragments de cette immense entreprise d'écriture inachevée et inachevable où s'affirme une voix tout à fait singulière, qui laisse, au fil des années, une place de plus en plus importante au quotidien, voire à la banalité³⁹. Cette voix, qui penche autant du côté du lyrisme le plus classique (celui du XVI^e siècle par exemple⁴⁰) que du côté d'un prosaïsme avoisinant à l'occasion l'obscénité⁴¹, demeure pourtant reconnaissable parmi toutes, notamment par le rythme particulier qu'elle adopte. Ce rythme tient beaucoup à une pratique soutenue de l'enjambement, à l'insertion régulière de propositions incisives relançant l'énonciation et à une inépuisable adresse lyrique.

Les œuvres de Michel Beaulieu, à la différence de celles de Nicole Brossard par exemple, sont légèrement déphasées par rapport aux tendances générales animant la poésie québécoise dans la deuxième moitié du XX^e siècle, peut-être parce que sa poésie se nourrit à diverses sources allant de Catulle à Saint-Denys Garneau en passant par Novalis et Maïakovski, auxquels Beaulieu rend par ailleurs hommage dans *Trivialités*, recueil publié à

³⁸ Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 16, note 6.

³⁹ À ce sujet, voir Valérie Mailhot, « Rien que de très banal » : *l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011.

⁴⁰ À ce sujet, consulter Claude Filteau, « Michel Beaulieu, le lyrisme et après », *Voix et images*, vol. 33, n^o 2, 2008, p. 37-55.

⁴¹ Dans *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, dernier recueil paru du vivant de Beaulieu, l'érotisme bascule parfois du côté d'une sexualité froide, voire de la pornographie, ainsi que dans le poème « entre autres villes 21 » où le sujet « atten[d] de reprendre la route / au plus câlissant » pendant qu'une femme lui demande « why dont you blow me just right now » (Michel Beaulieu, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984, p. 85).

titre posthume en 2001⁴². La mémoire littéraire dont se réclame Beaulieu est foncièrement hétérogène, et diffère en ce sens de ce qu'on aurait pu voir chez un Miron. Dans sa diversité géographique et temporelle, cette mémoire annonce le rapport contemporain au passé, rapport au sein duquel les frontières entre l'ici et l'ailleurs de même qu'entre le passé récent et le passé très ancien tendent à s'abolir. Le décalage de Beaulieu se remarque également dans ses commentaires sur le milieu littéraire québécois. L'écrivain n'a jamais hésité à critiquer l'institution littéraire lorsque cela lui semblait nécessaire, comme en 1983, lorsqu'il affirme que, « [a]près vingt ans de nationalisme et dix ans d'illisibilité, la poésie a réussi à faire plus de tort à elle-même dans les yeux du public potentiel que toute entreprise de démolition⁴³. »

C'est en vertu de cette « illisibilité » que Beaulieu récusera, dix ans après sa parution, le recueil *Variables*, texte pour lequel le poète a pourtant remporté le prix de la revue *Études françaises*, comme Miron trois ans auparavant pour *L'homme rapaillé*. *Variables*, dont Beaulieu qualifie le langage d'« obscur », d'« abscons » et d'« incompréhensible⁴⁴ », affiche une parenté certaine avec des recueils plus formalistes comme ceux de Brossard. On n'y retrouve toutefois pas, tant s'en faut, ce fantasme d'une écriture absolument « autonome », suffisante à elle-même, notamment parce que ce recueil contient une part importante de référentialité, à travers la mise en place d'un cadre urbain (qui sera de plus en plus présent dans les textes ultérieurs de l'écrivain). Le poète évoque successivement « ces enfants qui pépient » (*V*, 11), « cette odeur de klaxon » (*V*, 25) et les « quartiers / rasés où

⁴² Beaulieu est par ailleurs peut-être l'un des plus grands lecteurs de poésie que le Québec ait jamais connu : la bibliothèque qu'il a léguée à l'Université de Montréal à sa mort compte, ainsi que le souligne Frédéric Rondeau, environ 6700 recueils (Frédéric Rondeau, *op. cit.*, p. 80).

⁴³ Richard Giguère et Robert Yergeau, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 51.

poussent en épis des gerbes de gratte-ciel » et « où rouillent doucement des monceaux de boîtes éventrées » (V, 31). Ce dernier syntagme rencontre l'isotopie du « débris » qui traverse le recueil entier. Le poème, dans *Variables*, est encombré par la matière, mais celle-ci est surtout présente à l'état de fragments, en raison de l'usure provoquée par le passage du temps : le sujet ploie sous « les lambeaux d'années » (V, 30) et les « rêves morcelés » (V, 35), abstractions concrétisées ailleurs sous les images de « la table [qui] maintenant découvre ses débris » (V, 20) et des « os » qui « tranquillement se corrodaient » (V, 31).

À l'inverse du sujet brossardien, qui, dans *Le centre blanc*, travaille le langage de façon à interrompre le flux temporel pour que le « temps dure en arrêt », le sujet beaulieusien, lui, ne peut que constater l'insoumission du temps, voire la persistance du flux temporel, qui entraîne cette érosion du corps et des matières. À cet égard, l'ouverture – et le titre même – de la suite de trente poèmes « sang et eau des os » est particulièrement significative :

si suinte des mains goutte
à goutte le sang rappelle-toi
dans les yeux les cils s'enflouent
rappelle-toi quand il tresse sur toi
du bout des doigts d'un réseau
les signes il se sait bègue de tendresse
et ne répond qu'à peine aux sollicitations
rappelle-toi si se corrompent les ongles
si les pierres cassent dans leurs flancs
rappelle-toi qu'il bat parmi les pierres (V, 19)

La suite entière dépend de la proposition circonstancielle « si suinte des mains goutte / à goutte le sang », qui pose comme condition première au déroulement subséquent des

poèmes ce lent écoulement de la matière organique du sang, lequel entraîne la répétition anaphorique de l'injonction « rappelle-toi ». Le sujet, le « je » qui s'adresse à lui-même, est en proie à un processus de « réduction », symbolisé par cette « perte » de matière vitale. Dans la première suite du recueil, « sept poèmes », Beaulieu écrit que « coulant par l'obsédante fissure / un peu de la vie s'en va de moi » (V, 12). Le thème du liquide est présent sous la forme du « sang » et de l'« eau », mais ces liquides n'irriguent pas le corps du sujet ; ils fuient sous l'action du temps, provoquant dès lors l'amenuisement du « je ». À cet égard, il n'est pas anodin que Beaulieu répète dans quelques poèmes la locution adverbiale « à peine » (V, 29 et 34), laquelle renvoie au « peu » qui subsiste du sujet. Le verbe « amenuiser » apparaît par ailleurs dans le poème « Temps mort », poème important qui se clôt sur un « temps mort mourant débité » (V, 14). Le verbe « amenuiser » qui, dans son sens courant, renvoie à la diminution, signifie aussi, dans le vocabulaire de la géologie, « le fractionnement progressif au cours du temps des morceaux et particules du sol⁴⁵ ». Ces deux sens sont convoqués par Beaulieu dans *Variables* : le sujet se réduit, mais il évolue aussi dans un espace jonché de « débris » (V, 20 et 27), de « débris de cailloux » (V, 25), de « décombres » (V, 29 et 31) et de « cailloux concassés » (V, 38), syntagmes reprenant tous l'image initiale des « pierres qui se cassent dans leurs flancs ».

Le temps s'écoule donc, provoquant à la fois la diminution du « je » et la corrosion des matières les plus durables comme les os et les pierres. Le motif des « pierres » – substantif fournissant un leitmotiv au recueil – est précisé plus loin dans *Variables* par l'adjonction d'un complément de nom :

⁴⁵ *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté le 5 août 2017. URL : <http://atilf.atilf.fr>

la tête se replie sur elle-même
lasse de ces lambeaux d'années de ces vieux os
lui la laisserait rouler parmi les pierres
de la mémoire qui toujours suit son cours (*V*, 30 ; nous soulignons)

Le flux temporel entraîne ainsi le morcellement de la mémoire et l'injonction « rappelle-toi » qui ouvre « sang et eau des os » trouve sa résolution dans le trentième et dernier poème de la suite. Ce poème rappelle, sur le plan syntaxique, le premier texte de la suite par le biais d'une proposition circonstancielle débutant par la conjonction « si » :

ne demande pas au silence
de découvrir ce que cachent les mots
si tu ne retournes en toi-même
les pierres qu'attentes tes mains couvaient (*V*, 38)

On touche dans ces vers à l'essence de la poétique beaulieusienne : si « aujourd'hui » le sujet « parle et parle encore et toujours » (*V*, 47), c'est que la langue, et, plus précisément, l'écriture (signifiée métonymiquement par ces « mains » qui couvent les pierres), est l'instrument permettant de « retourner » ces « pierres de la mémoire » et d'esquisser une sorte de contrepoint « temporel » – un « temps méconnu un contretemps » (*V*, 28), écrit Beaulieu – à l'inexorable écoulement du temps. Ici prend tout son sens l'image du « réseau de signes » que « tresse » le sujet au seuil de « sang et eau des os » : le « tressage⁴⁶ » sémantique est le seul et unique recours du sujet en regard du morcellement et de l'érosion. Ce « filet de voix » (*V*, 22) qui « tresse » les signes dans le poème se voit ainsi attribuer une fonction de rétention à l'égard d'un passé et d'un présent agoniques. Le syntagme « filet de

⁴⁶ J'emprunte l'expression à Evelyne Gagnon qui parle dans sa thèse d'une « tresse sémantique » au sujet de *Variables* (Evelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 262).

voix », qui réitère le processus de réduction auquel est soumis le sujet, renvoie effectivement au travail de « maillage » du temps dans la langue, processus évoqué ailleurs par des substantifs tels que « trame » (*V*, 11), « nasse » (*V*, 13 et 35), « réseau » (*V*, 19 et 47), « ériges » (*V*, 21), « rêts » (*V*, 36), « sangles » (*V*, 39), « cordons » (*V*, 44) et « rouets » (*V*, 46).

Dans *Variables*, le présent n'est pas saisi sous le signe de la nouveauté, du progrès ni de l'espoir. Il est plutôt lesté de « débris » mémoriels, qui remontent parfois dans le poème, ainsi qu'en témoigne l'usage ponctuel de l'imparfait de l'indicatif. Du *Centre blanc* à *Variables*, le mouvement s'inverse ainsi : chez Brossard, le « je » désire ardemment la liquidation de la mémoire, tandis que chez Beaulieu, le sujet tente de retenir des fragments de passé, entreprise vouée à l'échec. La mémoire finit par s'estomper devant l'avancée du temps, thématifiée par le cycle des saisons dans le long poème « y a-t-il » qui clôt *Variables* : « tu passes tout passe parmi les yeux les rumeurs » (*V*, 85), et ce, même si le sujet est « de ceux-là qui traquent les temps » (*V*, 87). Alors que le sujet brossardien se soumet à un mouvement centripète expulsant la mémoire, le sujet beaulieusien, lui, est plutôt en proie à une dispersion, à une sorte de déchirement entre passé et présent. Le syntagme « temps mort », qui intervient dans ces deux recueils, témoigne de ces perspectives diamétralement opposées : chez Brossard, le « temps mort » marque le triomphe (souhaité) du présent, tandis que chez Beaulieu le « temps mort mourant débité » (*V*, 14) évoque plutôt une sorte de fatigue, une perte de consistance. Le participe passé « débité » est à cet égard particulièrement significatif : ce terme peut renvoyer à la fragmentation du temps (on « débiterait » du temps comme on « débite » du bois), tout comme il peut évoquer un temps vécu à « crédit » (comme on inscrit une somme d'argent

au « débit » d'un compte). Le thème très bataillesque de la dépense, qui, chez Brossard, ouvre sur la jouissance corporelle, est chez Beaulieu le signe d'une « dilapid[ation] » (V, 38) irrémédiable, qui fait du présent un temps morne, un temps refermé sur lui-même, sans perspective, comme si *tout* avait déjà eu lieu⁴⁷. S'il est évoqué, le futur se réduit à un avenir très proche, représenté par les adverbes récurrents « demain » et « bientôt », ou alors il intervient sous le mode de l'incertitude : « pas plus que l'avenir ne les attend plus » (V, 22), dit Beaulieu, comme si le sujet était condamné à errer dans les limbes de ce présent atone. L'énergie déployée par Brossard dans *Le centre blanc* se retourne contre elle-même chez Beaulieu : non plus signe d'une vitalité certaine du présent, l'énergie est ici à son point le plus bas, et s'il fallait imaginer un dialogue entre les deux poètes, *Variables* constituerait la réponse de Beaulieu à Brossard : le « centre blanc » est un fantasme à jamais irréalisable, le sujet et le poème étant irrémédiablement « troués » par des arêtes temporelles – les pierres, chez Beaulieu, ne sont pas rondes⁴⁸ – rendant ainsi impossible « l'intense achèvement des temps » proclamé par Brossard.

PIERRE NEPVEU : LA MODERNITÉ EN ACCÉLÉRÉ

À l'image de *Variables*, le premier recueil de Pierre Nepveu, *Voies rapides* (1971), est marqué par l'urbanité. Ce texte est ancré dans l'espace-temps de la ville nord-

⁴⁷ Dans *Trivialités*, l'objet de la « dilapidation » se déplace : le sujet lyrique, enfermé dans son appartement montréalais, souhaite « dilapider ce qu'il reste d'espace / où [s]e mouvoir » (Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, p. 60). Plus généralement, on pourrait dire que le thème de la dépense (corporelle, temporelle, spatiale, et même financière) est une constante dans l'œuvre de Beaulieu.

⁴⁸ « [P]eut-être dépolissait-il / ses nerfs où nulle pierre ne roulait ronde / elles bondiraient les pierres parmi les éclats » (V, 33). On trouve par ailleurs dans *Variables* tout un vocabulaire de l'« aigu » (griffes, ongle, os, etc.), à l'instar de ces pierres mal polies.

américaine de la deuxième moitié du XX^e siècle. Cependant, contrairement au Montréal de Beaulieu, où les débris mémoriels jonchent l'espace urbain, la ville, chez Nepveu, est entièrement soumise au règne du présent et de la vitesse, ainsi que l'indique le premier poème du recueil :

sur la route
vitesse illimitée
le mensonge des courbes
la chanson des destinations blanches

odeur d'asphalte
roulement chaleureux
il ne faut pas dormir
au virage de la bonne foi

le parapet des arbres est ambigu
accrochés à la brume
les panneaux disent : RALENTIR
temps mort en avant

les oiseaux volent bas
soleil télescopé
libre passage
passé l'intersection du rêve
la voie se glace
et l'on n'arrête plus

au crépuscule
la collision frontale
attend les indécis

plus loin
pour tous les survivants
le monde entier
est un très large passe-temps (*VR*, 15-16)

Par une référence au roman phare de Kerouac, *On The Road* (paru en 1957 et traduit en français en 1960), Nepveu inscrit son recueil dans un contexte non pas strictement québécois, mais nord-américain, c'est-à-dire dans un espace aussi bien défini par la culture

des voisins du Sud que par la culture québécoise, Kerouac étant né à Lowell, au Massachusetts, de parents canadiens-français. Au « point final majestueux qu'avait été *L'homme rapaillé* en 1970⁴⁹ », livre qui s'ouvre sur un rapatriement qui est aussi un (re)commencement, Nepveu répond, quelques mois plus tard, par la mise en scène d'un nouveau « voyage », celui d'une collectivité qui, contrairement à celle que convoque Miron, est *déjà* « libre », usant de cette liberté nouvellement acquise pour s'engager « sur la route », dans des « voitures folles » se déplaçant à une « vitesse illimitée ».

Les thèmes de la vitesse et du danger ne sont pas sans rapport avec l'état de la société québécoise à la fin des années 1960 et au début de la décennie suivante, ainsi que l'affirme Pierre Popovic :

Le titre même de *Voies rapides* capte au vol la valeur « vitesse », valeur structurante dans l'imaginaire social des décennies qui suivent la Révolution tranquille. Que le Québec doive aller et aille vite, qu'il doive rattraper au plus vite le temps perdu, que tout doive changer dare-dare, ce sont des évidences qui circulent dans les textes, les images, les films du moment⁵⁰.

Le pronom indéfini « on », très présent dans *Voies rapides*, acquiert chez Nepveu une portée générale autorisant à penser que la scène décrite implique une collectivité. Celle-ci est soumise à une accélération thématifiée via le sème de la vitesse et se transposant dans une syntaxe particulière où se succèdent les vers brefs, souvent composés de phrases nominales, comme dans la première strophe de « Voyage ». Cette syntaxe confère au recueil un rythme effréné et crée, à sa lecture, une impression de vertige. Plus encore, le sujet collectif dans ce poème se situe dans une temporalité qu'on peut lire comme un

⁴⁹ Pierre Nepveu, cité par Jean-François Chassay et Alexandre Drolet, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁰ Pierre Popovic, « La dimension politique du soleil », dans Marie-Andrée Beaudet et Karim Larose (dir.), *op. cit.*, p. 136.

« présent de l'après », dans la mesure où « l'intersection du rêve », constituant ici une forme de croisée des chemins, est *dépassée*. Le « rêve » – qui possède dans le poème une portée très large puisque non précisée – s'est réalisé : la route est désentravée et les « survivants » jouissent d'une liberté sans équivalent, celle du « passe-temps ».

L'énoncé impersonnel et prescriptif « il ne faut pas dormir » dans la deuxième strophe de « Voyage » évoque le discours social des années 1960, moment où, aux dires de plusieurs historiens, les Québécois se réveillent d'une longue torpeur⁵¹. L'idée d'un rattrapage en accéléré passe dans le texte de Nepveu à travers la représentation d'une collectivité soumise à une irrésistible tension vers l'avant : la « machine » est en marche, « on n'arrête plus » et la mort (« la collision frontale ») attend les « indécis », c'est-à-dire ceux qui hésitent à rejoindre l'autoroute du progrès moderne, dépeinte plus loin dans le recueil comme un « carnaval aux mille rires » (*VR*, 41). Il ne fait nul doute que Nepveu pose dans *Voies rapides* un regard critique sur la grande fête presque rabelaisienne de la modernité québécoise. Le temps de la célébration dans *Voies rapides* a en effet quelque chose d'à la fois dérisoire et inquiétant : c'est le temps « mort » qui vient *après* le rêve de la modernité ayant mis en mouvement la société québécoise dans les années 1950, mais c'est également le temps du « passe-temps », qui, comme l'écrit Hannah Arendt, constitue l'apanage de la société de masse :

La société de masse [...] ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainment*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. [Les produits nécessaires aux loisirs] servent, comme on dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté – c'est-à-dire le temps où nous sommes

⁵¹ Voir *supra*, p. 45, note 103.

libres *de* tout souci et activité nécessaires de par le processus vital, et, par là, libres *pour* le monde et sa culture ; c'est bien plutôt le temps de reste [...] ⁵².

La collectivité québécoise, pour citer *L'hiver de force*, roman majeur des années 1970, est embarquée dans le « jumbo-bateau garanti tout confort ⁵³ » de la société de consommation, et l'ironie se fait à cet égard grinçante dans *Voies rapides* :

tu n'es plus si tragique
petite vie brûlante
petite vorace
mangeuse de problèmes politiques et sociaux
broyeuse de questions coriaces
consommatrice à bout d'appétit
il n'y a qu'à glisser
dans le prochain film (*VR*, 43)

Par l'accumulation de substantifs relatifs à la manducation, la vie contemporaine prend les allures, dans ce poème, d'une gigantesque mâchoire qui broie tout ce qui se place sur son chemin ; même les enjeux sociopolitiques les plus « coriaces » ne résistent pas à son emprise. Le sujet collectif « on » se « réveil[le] » par ailleurs, dans « Élégie », « devant l'énorme bouche / d'un monde noir / vorace et joyeux » (*VR*, 27). L'image de la mâchoire se trouvait déjà chez Chamberland dans *Terre Québec*, mais elle concernait alors le passé : en 1964, Chamberland évoque les « mâchoires du Passé » qui « nous ont mordu jusqu'en l'aorte ⁵⁴ ». De Chamberland à Nepveu, le passé a perdu de son autorité ; c'est désormais le présent qui « avale » tout, et la violence et le *pathos* qui animaient le poème chez

⁵² Hannah Arendt, « La crise de la culture », dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972 [1961], p. 263.

⁵³ Réjean Ducharme, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, p. 15.

⁵⁴ Paul Chamberland, « Ode au guerrier de la joie », *Terre Québec* [1964], suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1985, p. 39.

Chamberland se sont complètement dissipés. Un certain sentiment d'urgence persiste chez Nepveu, mais cette urgence ne concerne désormais plus que le présent le plus immédiat, à l'image de ces voitures s'engageant sur les voies rapides sans autre but que de jouir de la vitesse.

Chez Nepveu, le « tragique » ne provient plus de la situation politique locale ; il se déplace du côté de l'actualité internationale, qui relaie les « hurlements des enfants-squelettes / “quelque part en Afrique” » (*VR*, 43), mais ce tragique laisse le sujet de glace, lui qui n'a qu'à se « glisser / dans le prochain film » pour oublier son malaise⁵⁵. Par divers mécanismes de mise à distance, tels que l'ironie, l'usage des guillemets et l'emploi généralisé du pronom « on », Nepveu manifeste, dans *Voies rapides*, un profond malaise à l'égard d'une société qui se berce dans l'indifférence ou qui sublime sa culpabilité et son angoisse dans la consommation : « on a fait [...] les grands achats [...] pour boucher / la tuyauterie de l'horreur » (*VR*, 51). À Saint-Denys Garneau, dont l'œuvre tout entière est imprégnée d'un sentiment de culpabilité qui laisse le sujet sans repos et qui écrivait, en 1937, « Tu croyais tout tranquille / Tout apaisé / Et tu pensais que cette mort était aisée », Nepveu offre même cette réponse laconique : « la mort la mort aisée » (*VR*, 43).

C'est que l'univers de référence de Garneau, marqué par le catholicisme et, surtout, par la quête d'un rapport authentique à la foi, n'a plus cours : délesté du poids du religieux, mais également de l'idéologie de « conservation » qui domine la société canadienne-française jusque dans les années 1950, le sujet, dans *Voies rapides*, est « placé devant un horizon parfaitement dégagé » et possède « la liberté de faire et de devenir ce qu'il

⁵⁵ Michel Beaulieu dira à peu de mots près la même chose dans *Trivialités* : « onze enfants morts et ça se reproduit / tous les soirs au journal tu te détournes » (Michel Beaulieu, *Trivialités*, *op. cit.*, p. 12).

désire⁵⁶ ». Cette liberté, c'est celle que François Ricard attribue, dans un essai plutôt polémique, à la « génération lyrique », désignation qui inclut tous les enfants nés entre les dernières années de la Deuxième Guerre mondiale et le début des années 1950. Cette génération ne serait pas responsable de l'avènement de la modernité québécoise, mais en aurait plutôt célébré le « triomphe final⁵⁷ » dans les années 1960. Comprise ainsi, cette décennie serait celle de la « célébration » de la rupture, voire d'un « âge d'or » qui prendra plus tard « le caractère d'un mythe fondateur⁵⁸ », celui du « commencement absolu⁵⁹ ». Selon Ricard, la génération lyrique a été « la *collaboratrice* dévouée de la modernité », la modernité étant ici entendue comme « le monde actuel non pas en ce qu'il rompt avec la tradition, mais en ce qu'il se sait et se veut le lieu d'une telle rupture⁶⁰ ». Ricard insiste sur le climat optimiste dans lequel baigne la jeunesse des années 1960, surtout dans les milieux étudiants où ces jeunes, animés par « la conviction de représenter toute leur génération, de porter toute la puissance et tout l'esprit de la jeunesse d'après-guerre⁶¹ », militent pour la transformation totale de la société. L'essayiste ne manque pas d'écorcher cette jeunesse – à laquelle il a appartenu – en affirmant que son optimisme repose sur le désir d'« éprouve[r] la réalité et l'envergure de sa propre puissance » en « saisiss[ant] à pleines mains le volant de l'histoire et [en] laiss[ant] se déchaîner leur “ralbol” et leur fièvre, quitte à tout détruire sur leur passage⁶² ».

⁵⁶ François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 119.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 188.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 84-85.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 189.

⁶¹ *Ibid.*, p. 134.

⁶² *Ibid.*, p. 139.

Publiées en 1992, ces lignes de Ricard pourraient être issues d'un compte rendu du recueil de Nepveu, tant elles décrivent bien l'impression générale qui se dégage de *Voies rapides*. La « fièvre » (VR, 24) est décrite chez le poète par le biais de divers champs lexicaux se rapportant à l'isotopie globale de « l'énergie », qui constitue, avec l'idée du « temps mort », le dénominateur commun des recueils de Brossard, de Beaulieu et de Nepveu étudiés dans ce chapitre. Dans *Le centre blanc*, l'énergie est une force brute, première, renvoyant à la vitalité du corps, tandis que dans *Variables* le sujet est plutôt soumis à une dévitalisation généralisée. Avec Nepveu, l'énergie acquiert une dimension nouvelle : elle renvoie, comme chez Brossard, au mouvement et à la vitesse, mais ceux-ci ne s'appliquent plus seulement au corps, atteignant plutôt l'ensemble du « monde ». La force centripète déployée dans le *Centre blanc* devient dans *Voies rapides* une force centrifuge, qui entraîne l'espace-temps au bord de l'éclatement, de la fragmentation, ce dont témoigne la syntaxe nerveuse, voire syncopée, de Nepveu, qui accumule, dans de longs poèmes, les vers brefs formés de syntagmes nominaux évoquant une mise sous tension généralisée de l'espace-temps. Le lexique relatif à l'électricité est à cet égard largement exploité dans *Voies rapides* : des « archipels d'oiseaux [...] s'électrocutent », tandis que « les ondes urbaines / apprivoisent le chant des grives » (VR, 17). La nature est électrifiée chez Nepveu et le poète, qui, comme trente ans plus tard dans *Lignes aériennes* (2002), « se lève pour partir » (VR, 25), découvre que le paysage québécois n'offre plus de refuge, étant lui aussi entièrement soumis à la main de l'homme⁶³. Par opposition au *Centre*

⁶³ Toutefois, dans *Lignes aériennes*, une « lenteur » nouvelle apparaît par rapport à *Voies rapides* : le poète qui « commande » à ses « chaussures noires » de partir découvre à Mirabel un paysage laissé à l'abandon après la fermeture de l'aérogare. L'électricité cède le pas à la nature, au sein de laquelle le poète voit apparaître divers spectres tels qu'un arpenteur et une femme de ménage, qui prennent en charge l'énonciation

blanc, où l'énergie mène à une dépense totale (et souhaitée), l'énergie, dans *Voies rapides*, est foncièrement ambiguë. Elle est le courant intense qui pousse la société à se moderniser, et, à ce titre, elle peut apparaître comme une donnée positive, mais cette intensité – qui constitue aussi une « dépense » – génère une vive angoisse. Il y a une violence latente dans *Voies rapides*, une violence qui menace de s'actualiser à tout moment, et c'est dans l'évocation des dérèglements que recouvre cette énergie que se révèle l'aspect critique du recueil.

Le sujet, chez Nepveu, est à la fois séduit et repoussé par cette fièvre qui s'apparente à une transe⁶⁴. Cette ambiguïté se manifeste dès la première occurrence du pronom « je » dans le recueil, soit dans le poème « Week-end », dont l'ironie n'est pas sans faire penser à celle qu'on retrouve chez Michel Houellebecq, qui ne cesse de critiquer, dans ses romans comme dans ses poèmes, l'emprise (et l'entreprise) du loisir et du divertissement dans la société contemporaine⁶⁵. Dans « Week-end », le temps du loisir, évoqué par le titre du poème, tourne au cauchemar. Ce poème poursuit l'escapade du premier poème, sauf que la « collision frontale » anticipée dans « Voyage » a cette fois lieu : les accidents sont, suivant l'oxymore, de « majestueuses hécatombes » et « les survivants s'arrêtent et se laissent fasciner par les flaques de sang frais » (*VR*, 19). Ce long poème de trente vers, qui, du point

et « racontent » leur histoire. Ce faisant, la mémoire de ce grand échec qu'a représenté le projet de l'aérogare de Mirabel – mémoire que l'on a tenté d'étouffer, d'effacer – est actualisée dans le recueil de Nepveu, qui fait entendre une pluralité de voix issues du passé (Pierre Nepveu, *Lignes aériennes* [2002], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005, p. 343). Pour une analyse de la figure du spectre dans ce texte, voir Valérie Mailhot, « En mémoire de l'avenir : le spectre dans *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu », dans Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux (dir.), *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2014, p. 62-71.

⁶⁴ « [N]ous sommes venus pour cette fête et non pour cette mort à voix haute où les crânes se fêlent à force de gueuler / elle et moi lançons nos signaux ivres et dansons avec fièvre – nous sommes un peu des vôtres aussi sous la violence du geste et du cœur » (*VR*, 24).

⁶⁵ Notamment dans les poèmes « Séjour-Club » et « Séjour-Club 2 » qui évoquent le tourisme formule « tout inclus » (Michel Houellebecq, *Poésies*, Paris, J'ai lu, coll. « Nouvelle génération », 2000, p. 38 et 195).

de vue de la subjectivité, se déroule d'abord dans un plan non embrayé⁶⁶, contient toutefois une chute qui signale, d'une part, la présence d'un « je », et, d'autre part, l'attraction morbide qu'exerce sur ce sujet le spectacle de la destruction :

carcasse de Mustang embrasse l'arbre
dévisagée pisse de l'huile et de l'eau chaude
crevée tôle en convulsions
belle pièce tragique – l'art instantané par la vertu d'une fausse manœuvre –
j'ai chaud mais je ne veux pas rentrer (*VR*, 20)

Le « je » se trouve comme tétanisé devant l'accident qui se métamorphose sous son regard en un objet d'art et qui acquiert ce faisant une beauté « tragique ». Le spectre de la déshumanisation n'est pas loin dans ce tableau : ce ne sont pas les blessés qui attirent le regard distancié du « je », mais bien la voiture. Symbole du progrès technique et de la société de consommation, la Mustang est chez Nepveu dépeinte comme un corps souffrant à travers les personnifications « pisse » et « en convulsions ». Le spectacle de la destruction – d'une modernité qui s'autodétruit, pourrait-on même dire – procure ainsi au sujet d'énonciation une forme de jouissance, voire une certaine euphorie non dénuée d'ironie.

Voies rapides n'est toutefois pas animé par une volonté unique de dénonciation : Nepveu n'écrit pas, en 1971, contre ses contemporains, mais montre plutôt à quel point l'émergence d'un Québec moderne est autrement plus complexe que ce qu'on a pu écrire jusqu'alors – et que ce qu'on continue parfois d'écrire aujourd'hui. Au « nouvel Être collectif, laïc, politique et désireux de se dépasser⁶⁷ » dont parle l'historien Jocelyn Létourneau au sujet de l'homme québécois des années 1960 et 1970, Nepveu oppose la

⁶⁶ Les témoins de l'accident sont désignés par le pronom indéfini et anaphorique « quelqu'un ».

⁶⁷ Jocelyn Létourneau, « Le “Québec moderne”. Un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42^e année, n° 5, 1992, p. 772.

figure d'une collectivité emportée « comme malgré⁶⁸ » elle dans le tourbillon d'une modernité toute-puissante, prenant autant les allures d'une grande fête que d'un cauchemar éveillé. Nepveu met ainsi en lumière la part de négativité inhérente à l'expérience moderne, négativité qui aurait au Québec été « ignor[ée] », voire « refoul[ée]⁶⁹ », selon Élisabeth Nardout-Lafarge. La négativité moderne constituera un thème récurrent chez Nepveu, autant dans sa poésie que dans ses travaux critiques, et ces quelques lignes, parues en 1992 au sujet de *The Bridge* de Hart Crane, sont sans équivoque quant à sa pensée sur cette question :

[L]'épopée yankee et sa conquête de l'ouest, si enivrante soient-elles, illustrent en même temps tout ce qu'il y a de plus catastrophique dans la modernité, ce déploiement fiévreux d'une énergie vitale qui méconnaît le mal et la mort, ce qui finit par créer des hommes et tout un peuple d'aveugles, qui ne savent pas ce qu'ils sont ni ce qu'ils font, traînant en eux-mêmes une âme morte, un cadavre oublié⁷⁰.

Voies rapides anticipe la déroute du *topos* moderne du progrès, et montre, dans un même élan, tout ce qu'il a fallu enfouir et tuer symboliquement pour que puisse s'édifier le « grand » récit de la modernité québécoise. Dans ce recueil où le présent est hypertrophié, le passé n'intervient que sous le signe de la liquidation : les « mémoires » sont « infidèles » (*VR*, 57) et « les grandes photos de familles » sont « pulvérisées » (*VR*, 63). Ces photos sont remplacées par des affiches publicitaires, telle cette « enseigne de COCA-COLA » (*VR*, 63), image qui reviendra sous la plume de Ducharme deux ans plus tard, alors que Nicole et

⁶⁸ Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, « La valeur “modernité” en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Outremont, Lanctôt, 2004, p. 300.

⁷⁰ Pierre Nepveu, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 438. Texte repris sous le titre de « Résidence sur la terre américaine » dans Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 193-207.

André « hurl[eront] [leurs] poumons à l'enseigne de KIK-KOLA posée comme une couronne de lumières sur le toit du business-college du carrefour⁷¹ ». *Voies rapides* et *L'hiver de force* sont traversés par un puissant sentiment d'angoisse, comme s'il n'y avait désormais plus d'échappatoire possible face à cette modernité étourdissante, qui condamne à l'instantanéité la plus vide, la plus vaine. Il n'y a, dans ces deux textes, rien de comparable à la dénonciation de la modernité qui s'est traditionnellement effectuée au Québec au nom de valeurs religieuses et morales ; Nepveu et Ducharme agissent de « l'intérieur », c'est-à-dire qu'ils n'ont d'autre choix que de s'incriminer eux-mêmes, dans la mesure où, en 1970, ces valeurs refuges ont perdu de leur portée. L'écrivain ne peut plus prétendre à l'extériorité : il fait partie de cette modernité toute-puissante et cherche à l'habiter tant bien que mal. De là procède l'angoisse aiguë qui traverse *Voies rapides* et *L'hiver de force*.

Dans ce contexte, que peut la poésie ? semble se demander Nepveu, interrogation qui trouvera écho dans les articles critiques qu'il écrira pour *Lettres québécoises* dans les années 1970⁷². Dans *Voies rapides*, Nepveu écrit ironiquement que « la poésie se porte bien », syntagme constituant la chute du poème « Le dernier règne », où figure un « roi crocodile / pleur[ant] à très chaudes larmes » (*VR*, 67)⁷³. Dans « État d'esprit », Nepveu évoque un homme réfractaire au progrès moderne, dont « les lèvres pourries / chantent un

⁷¹ Réjean Ducharme, *op. cit.*, p. 56.

⁷² Nepveu écrit en 1976 que « [c]'est devenu un cliché depuis quelque temps de faire remarquer que la poésie québécoise connaît des années creuses. Cliché qu'il n'est pas facile de démentir. Après le faste des années 60, les années 70 ressemblent au désert de Sahel : la végétation se raréfie, et si les arbres plus âgés réussissent parfois à tenir le coup, les plus jeunes, privés d'eau, font plutôt dans le genre fantôme » (Pierre Nepveu, « Les vaches maigres », *Lettres québécoises*, n° 2, 1976, p. 12).

⁷³ Nepveu écrit par ailleurs en 1976 que « [l]'ironie, qui n'occupait qu'une place marginale dans la poésie des années '60 est peut-être le fait majeur de la nouvelle poésie. L'ironie formaliste tient d'abord à sa conception du désir comme "agencement machinique", pour reprendre la formule de Deleuze et Guattari [...] À une poésie de métaphores s'est substituée une poésie où dominent les effets de machine, d'où le *temps* et le destin sont expulsés. » (Pierre Nepveu, « André Roy : le cinéma en miettes », *Lettres québécoises*, n° 4, 1976, p. 17 ; nous soulignons.)

autre monde » (*VF*, 60), comme si toute entreprise d'écriture ne pouvait, en 1970, que s'ancrer dans le présent le plus immédiat ou alors se réfugier dans la feinte, dans la tragicomédie qu'exemplifie le roi crocodile. Le poète peine à se trouver un « sujet », étant condamné à décrire cette « jeune fille aux seins gonflés / sous le chandail de laine brune » (*VR*, 66). Le sujet lyrique s'abandonne aux « milles rires érotiques » (*VR*, 66) et fait ainsi écho à l'érotisme auquel la modernité littéraire québécoise a largement recouru dès la fin des années 1960 : les poètes de *La Barre du jour* et des *Herbes rouges* ont en effet alors cherché par tous les moyens possibles à « érotiser » le processus d'écriture en s'appuyant notamment sur les textes de Barthes.

Cependant, dans *Voies rapides*, la jouissance se retourne contre elle-même : la « pulsion génitale » et le « coït » (*VR*, 65) associés à l'écriture débouchent sur une volonté irrépressible de destruction et trouvent leur résolution dans « une tuerie commise dans les convulsions d'une pensée qui se livre d'un coup au jeu des muscles et du sang » (*VR*, 65). Notons toutefois que le seul pronom personnel intervenant dans ce poème intitulé « Dessin déconcerté » est le « nous » : Nepveu est certes critique à l'égard et de la société et de la littérature québécoises du début des années 1970, mais il refuse – et cela demeurera une constante dans son œuvre – de s'exclure de celle-ci, d'adopter un regard surplombant, complètement distancié. Il y a de l'affect, chez Nepveu, et la charge émotionnelle qui traverse le poème renvoie précisément à une « position », titre de la dernière section du recueil : ce terme doit s'entendre au sens d'un engagement et d'un ancrage, dans la mesure où le poème ne peut prendre forme que dans et à partir d'un rapport *intime* à la société. Nepveu n'explique pas ; il *montre* l'état d'une société, dans un lieu et un temps précis, et les tonalités euphorique et dysphorique qui s'entrechoquent dans *Voies rapides* illustrent la

complexité et l'ambiguïté des années qui suivent immédiatement la Révolution tranquille, années où le présent règne en maître, et où l'on « ne sait rien de l'avenir » (*VR*, 69).

Le centre blanc, *Variables* et *Voies rapides* s'articulent ainsi tous autour d'un même enjeu, celui du rapport au temps présent. Chez Brossard, passé et futur sont expulsés en marge du poème, lequel ne se déroule que dans le pur présent de l'énonciation ; chez Beaulieu, le présent est morne et dévitalisé ; chez Nepveu, le « présent de l'après » révèle la catastrophe qui guette une société carburant à la vitesse et au progrès. Dans les trois cas, la linéarité temporelle est mise à mal, et cette déroute peut être lue comme une réponse à l'aspect téléologique du temps chez certains poètes des décennies précédentes. Au « commencement » de Miron et à « la mémoire à venir⁷⁴ » qu'annonçait Chamberland en 1964 dans *Terre Québec*, on en arrive, quelques années plus tard, à un « temps mort » (Brossard), à un « temps mort mourant débité » (Beaulieu) et à un « temps mort en avant » (Nepveu). La présence du syntagme « temps mort » dans trois recueils du début des années 1970 est le signe d'une parenté imaginaire extrêmement significative, étant donné la différence de points de vue et de manières de ces trois poètes. Cette surprenante convergence indique que ce « temps mort » ne renvoie pas seulement à la poésie qui précède, mais décrit peut-être une sorte de lieu commun dans les années 1970, celui d'une impression de stase, de suspension de la temporalité: la fête de la Révolution tranquille – période pendant laquelle la « mauvaise mémoire » a été liquidée – tire à sa fin, mais l'avenir, lui, demeure incertain, voire trouble. Plus que l'avenir, cependant, c'est la mémoire *ruinée* qui obsède les poètes dès le tournant des années 1970, et l'insistance sur le

⁷⁴ Paul Chamberland, « L'afficheur hurle », *Terre Québec* [1964], suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, *op. cit.*, p. 139.

« temps mort » procède peut-être de la rapidité avec laquelle la mémoire a été balayée, rapidité qu'évoque chez Brossard et Nepveu le thème de l'accélération.

Le « temps mort » de Brossard, Beaulieu et Nepveu rejoint par ailleurs la description que donne Micheline Cambron du récit hégémonique québécois entre 1967 et 1976. Selon Cambron, le discours culturel québécois met alors en scène une « collectivité conçue comme un “nous” englobant, vidé de toute tension sociale et politique, qui conçoit son destin comme une sorte de permanente reconduction excluant les ruptures de l'axe temporel que supposerait la succession passé-présent-futur⁷⁵ ». Délesté du poids de la mémoire, le sujet lyrique éprouve une sorte de « vacance » temporelle dans la poésie des années 1970 ; le « temps mort » se substitue au temps de la revendication, mais cette temporalité en suspens comporte néanmoins une forme de lutte ou de résistance, comme si les poètes, n'opposant plus l'avenir au passé, cherchaient désormais à creuser de l'intérieur cet intervalle « vacant ». Le « vide » que Brossard tente par exemple de retourner sur lui-même pour en faire un lieu de jouissance (langagier et corporel) continuera d'habiter les poètes qui commenceront à écrire au cours des années 1980, à l'image d'Hélène Dorion, chez qui l'« intervalle » temporel qui s'ouvre dans la décennie précédente se prolonge.

⁷⁵ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 176.

CHAPITRE III

HÉLÈNE DORION. LA TENTATION DU VIDE

Avec plus de trente ans de métier, Hélène Dorion, née en 1958 à Québec, est aujourd'hui ce qu'on pourrait appeler une écrivaine consacrée. Depuis *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, paru en 1983, Dorion a publié près d'une vingtaine de recueils, plusieurs livres d'artistes, deux récits, deux essais et une correspondance avec l'artiste montréalaise Carole Bernier. Après avoir enseigné la littérature au collégial pendant quelques années, la poète a, à partir de 1991, assuré la direction des Éditions du Noroît, poste qu'elle a occupé pendant un peu plus d'une décennie. À l'instar de Michel Beaulieu quelques années auparavant, Dorion se distingue par la singularité de sa poétique et par sa participation active, via son rôle d'éditrice, au rayonnement des lettres québécoises aussi bien au Québec qu'à l'étranger. En 2004, poètes et critiques ont rendu hommage à Dorion dans un ouvrage collectif intitulé *Nous voyagerons au cœur de l'être*¹, ouvrage ayant ceci de particulier qu'il rassemble plusieurs écrivains de renom beaucoup plus âgés que Dorion, tels que Fernand Ouellette (né en 1930) et Madeleine Gagnon (née en 1938) et de plus jeunes poètes comme Bertrand Laverdure (né en 1967) et Corinne Larochelle (née en 1973). C'est dire à quel point l'œuvre de Dorion s'est rapidement imposée comme l'une des références incontournables de la poésie québécoise.

Cette œuvre représente un lieu de convergence, mais aussi de parodie pour diverses générations d'écrivains : dans *La vie littéraire*, texte de Mathieu Arsenault également paru

¹ Paul Bélanger (dir.), *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2004.

en 2004, la reconnaissance dont jouit Hélène Dorion ouvre la voie au sacarsme. Arsenault met en scène dans son livre une jeune auteure tentant de s'illustrer dans le milieu littéraire québécois contemporain. La narratrice de *La vie littéraire* s'attaque à ce qu'elle nomme « la poésie du solennel mystère de l'être² », avant de déclarer qu'« on ne va pas rester stické sur hélène dorion jusqu'à notre mort³ », phrase évoquant de manière ironique l'omniprésence de Dorion dans le champ des études québécoises. Dorion est la poète dont on a le plus commenté le travail depuis 1980 et son importance tient sans doute à la cohérence et à la qualité de sa poésie, mais aussi au caractère exemplaire que celle-ci présente : cette œuvre illustre de manière frappante la reconfiguration que subit le champ poétique québécois autour de 1980. Les anciennes chapelles littéraires se morcellent et de nouvelles voix poétiques émergent, qui entretiennent peu ou pas de liens avec les positions idéologiques et esthétiques défendues au cours de la décennie précédente. Le « décentrement⁴ » de la poésie québécoise est manifeste chez Dorion, dont la poétique – il faut bien l'avouer – a en effet quelque chose de « solennel », de grave, s'articulant dans certains textes autour de ce « mystère de l'être » dont Arsenault se moque.

Les premiers poèmes de Dorion ont été publiés en 1981 dans *Estuaire*, revue de création littéraire fondée à Québec en 1976⁵. Dorion se joint rapidement à l'équipe d'*Estuaire* : elle en devient la secrétaire de rédaction et participe, avec Michel Beaulieu

² Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, p. 80. Cette poésie est, aux dires de la narratrice, composée des éléments suivants : « des pierres et des ciels et des arbres et des horizons et des eaux stagnantes et des boues impossibles et des regards et des soleils et des pas de la porte et des plantes mortes et des jardins paisibles et des dépouillements et des photos jaunies et des ombres superbes et des airs de jazz et des naufrages et des offrandes et des fissures et des brûlures » (*ibid.*, p. 80). Inutile de dire que la plupart de ces substantifs se retrouvent dans la poésie de Dorion.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 529-535.

⁵ Hélène Dorion, « Brèches », *Estuaire*, n° 21, 1981, p. 9-16.

notamment, au comité de lecture. *Estuaire* se situe à des lieues des revues de création les plus connues de l'époque comme *Les Herbes rouges* et *La Barre du jour* (qui deviendra *La Nouvelle Barre du jour* en 1977), peut-être parce qu'*Estuaire* ne naît pas d'un désir de rupture avec les divers acteurs du champ littéraire, mais plutôt de la volonté d'accueillir en ses pages la diversité des pratiques poétiques contemporaines. Les artisans de la revue ne visent pas à prendre le relais ou le contre-pied des positions défendues au sein des périodiques associés à la « nouvelle écriture » ; si *Estuaire* prend parti, c'est en faveur d'une certaine « neutralité ». En réponse à Pierre Nepveu qui soutient en 1981 qu'« [a]ucune revue littéraire d'ici ne va plus loin dans le refus de se définir comme projet idéologique⁶ », Marcel Bélanger fait cette déclaration dans les pages de la revue :

Notre interprétation de la conjoncture littéraire actuelle nous autorise à pousser encore plus loin le refus de nous *définir comme projet idéologique* ; et qu'importe alors que l'entreprise prenne parfois la forme d'un *éloge de la parole poétique* ou de sa remise en question. Nous ne poursuivons qu'un seul objectif : rendre compte de l'extrême mobilité de l'écriture poétique et nous ne craignons pas de nous placer *sous le signe de l'éclectisme*⁷.

La « conjoncture littéraire actuelle » évoquée par Bélanger est celle qui suit immédiatement le référendum de 1980. Selon Jacques Paquin et Marie-Pier Laforge-Bourret, cette conjoncture se caractérise par l'abandon des « grands enjeux nationalistes » qui signe la « démobilisation générale des littéraires⁸ ».

⁶ Pierre Nepveu, cité par Jacques Paquin et Marie-Pier Laforge-Bourret, « La revue *Estuaire* : de la bouche des poètes à l'embouchure éditoriale », *Mémoires du livre* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2012, consulté le 5 octobre 2016. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1013325ar>

⁷ Marcel Bélanger, cité par Jacques Paquin et Marie-Pier Laforge-Bourret, *ibid.* Les italiques sont de Bélanger et renvoient à des passages de l'article de Nepveu.

⁸ Jacques Paquin et Marie-Pier Laforge-Bourret, *ibid.*

Toutefois, le refus d'un positionnement clair en regard des autres revues littéraires québécoises (et, plus largement, par rapport à l'institution littéraire) était manifeste dès la fondation de la revue en 1976 et constitue en lui-même une prise de position, qui annonce l'émergence de nouvelles socialités littéraires. Les anciennes oppositions tombent au cours des années 1980, ce qu'exemplifient les propos de Nicole Brossard, qui, revenant en 1985 sur l'aventure de *La Barre du jour*, exprime l'idée d'un certain aplanissement du champ littéraire québécois : « Nous étions soit pour, soit contre quelque chose, mais rien ne nous laissait indifférents. Alors qu'aujourd'hui, il n'y a pas beaucoup de *contre*. Nous ne sentons pas de parti pris contre les anciens que nous sommes⁹. » Dès la fin des années 1970, écrivains et critiques se « dispersent » dans des lieux variés, ainsi qu'en témoigne la naissance de plusieurs revues littéraires et culturelles à la fin des années 1970, comme *Lettres québécoises* (1976), *Jeu* (1976), *Moebius* (1977) et *Spirale* (1979). La plupart des jeunes écrivains choisissent d'autres voies que celle du conflit pour se singulariser, à l'image d'Hélène Dorion, qui entre en poésie dans un esprit d'« ouverture totale » où la « résonance poétique¹⁰ » des œuvres outrepassé toute détermination sociale, générationnelle ou politique.

Un fil souterrain unit toutefois la poésie de Dorion à celle des écrivains abordés dans le chapitre précédent. Cette œuvre entretient en effet à ses débuts une parenté avec le formalisme de Brossard : le vers dans le premier recueil de Dorion, *L'intervalle prolongé* suivi de *La chute requise*, se fait relativement hermétique, étant marqué par les inflexions

⁹ Joseph Bonenfant et André Gervais, « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 84.

¹⁰ Jacques Paquin, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème » [entretien avec Hélène Dorion], *Lettres québécoises*, n° 129, 2008, p. 8.

formelles de la poésie des années 1970¹¹. Plus fondamentalement, l'œuvre poétique de Dorion s'ouvre sur un temps crépusculaire, qui réactualise le « temps mort » des années 1970 et dont les textes de Beaulieu, de Brossard et de Nepveu ont permis de prendre la mesure. Dans les premiers poèmes de Dorion, le sujet lyrique évolue dans une sorte de vide temporel, qui entraîne un sentiment d'irréversible absence au monde. Or, au fil des recueils, le sujet retrouve une mobilité spatiale et temporelle ; le « je » parvient à s'extirper d'un présent vide et inerte pour entrer dans « les corridors du temps » et s'inscrire dans la durée historique. Le sujet lyrique quitte le terrain de « l'intime » qu'il investissait jusqu'alors pour s'ouvrir progressivement à une « autre » mémoire, une mémoire tantôt douloureuse, tantôt lumineuse : cheminant « sous l'arche du temps¹² », ce sujet tisse un vaste réseau mémoriel où les catastrophes du XX^e siècle s'entremêlent à une méditation sur les origines de l'univers et de l'être humain.

AMNÉSIE ET INERTIE DU SUJET LYRIQUE

D'entrée de jeu, le sujet lyrique chez Dorion est plongé dans une « nuit infernale » (*IP*, 14), qui correspond à l'espace-temps de la « fissure », substantif apparaissant dès le premier vers de *L'intervalle prolongé* :

¹¹ Dorion évolue ensuite vers le poème en prose, laissant progressivement tomber le vers à la syntaxe compliquée pour un phrasé simplifié, dépouillé des atours de la « nouvelle écriture ». La poète n'abandonne cependant jamais tout à fait le vers : les deux recueils qui suivent *L'intervalle prolongé* contiennent des sections versifiées aussi bien que des sections en prose, alors que dans le dernier texte de la décennie quarantevingt, *Les corridors du temps*, Dorion entrecroise à même les diverses sections du recueil fragments en prose et vers.

¹² Dorion a publié un essai portant ce titre en 2003 (Hélène Dorion, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003).

la fissure tient lieu
de regard

j'explore
ce vide
suinte

sur les eaux
que ce bleu des mémoires

la lumière trace l'assaut
le vent les herbes
traversent les parois

seul

le sol
persiste

ce sol : étale présence
et je résiste
à la blancheur (*IP*, 13)

Ces vers délimitent un espace restreint, celui de la « fissure », qui n'autorise qu'un mouvement ténu, celui du « regard » du sujet. Ce sujet est désigné un peu plus loin dans le recueil par le syntagme nominal « l'œil » (*IP*, 16), métonymie évoquant la réduction du sujet au seul organe de la vision et signalant l'immobilité à laquelle il est contraint. Au substantif « fissure » s'ajoutent, au fil des poèmes, d'autres termes comme « lames » (*IP*, 17), « écharde » (*IP*, 20), « brèche » (*IP*, 20), « brisures » (*IP*, 26), « faille » (*IP*, 27) et « angles » (*IP*, 28), « incision » (*IP*, 25) et « fêlure » (*IP*, 25) qui soulignent tous le caractère inhospitalier, voire hostile, de cet espace exigu.

Cet « œil » qui « s'accroche au délire de l'écume » (*IP*, 16) navigue tant bien que mal dans cette « nuit infernale », dans ce vide qui « suinte » (*IP*, 13), mais ce micromouvement ne s'effectue pas suivant un axe horizontal, ainsi que le lexique relatif à l'eau le laisse

entendre. Le syntagme nominal « brèche verticale » (*IP*, 20), qui reprend et complexifie la « fissure » inaugurale du recueil par l'adjonction d'une épithète, circonscrit plutôt un espace structuré par une tension entre le haut et le bas. Les « lunes », dans ce recueil, ne se déplacent pas autour de la Terre suivant un mouvement orbital, mais « s'affaissent [...] sur les trottoirs » (*IP*, 18), renforçant l'idée énoncée dans le premier poème d'une attraction irrésistible du « sol », c'est-à-dire d'un mouvement vers le bas. Or, le sol lui-même apparaît finalement comme une donnée incertaine dans *L'intervalle prolongé* : du sol qui « persiste » du premier poème, on en arrive à devoir « [s]e convaincre du sol » (*IP*, 25). Faute de terre ferme pour l'arrêter, la chute menace de s'éterniser, comme si la gravité était dérégulée. Au « ciel ironique et cruellement bleu¹³ » de Baudelaire se substitue chez Dorion un sol instable, inconstant, qui condamne le sujet lyrique à errer en marge du réel, dans les « vertiges de l'exil » (*IP*, 28).

Le temps lui-même ne suit plus son cours dans *L'intervalle prolongé* : s'il est possible, dans le premier poème, d'attribuer deux sujets au verbe « suinte », soit « ce vide » et « ce bleu des mémoires », la rupture introduite par le découpage de la strophe incite plutôt à lire les vers « sur les eaux / que ce bleu des mémoires » en tant que phrase nominale indépendante. L'organisation spatiale du poème rend compte de la disjonction qui s'opère entre le sujet d'énonciation, le « je », et « ce bleu des mémoires » qui s'agite en surface. Ce syntagme polysémique évoque une « coloration » de la mémoire provenant du paysage aussi bien que les *blues* de la mélancolie. Ce syntagme peut également renvoyer aux « épreuves » (au sens éditorial du terme) des mémoires, le « bleu » désignant dans ce

¹³ Charles Baudelaire, « Le cygne », *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 120.

domaine un test d'impression. Du fond de cette fissure, le sujet entrevoit le passé, mais l'entrée dans le domaine de la mémoire s'avère impossible. L'omniprésence du présent de l'énonciation dans ce recueil – on n'y compte que cinq verbes à l'imparfait, un seul au passé composé et aucun temps du futur, alors que les verbes conjugués au présent de l'indicatif abondent – contribue à faire de l'espace restreint de la fissure un lieu dépourvu de toute perspective sur le passé et le futur. Le temps y est « suspendu » : c'est le temps de « l'intervalle », et, de surcroît, de l'intervalle qui se « prolong[e] », ainsi que le signale le titre du recueil.

Le substantif « intervalle » réapparaît deux fois dans le recueil, notamment dans ces vers qui associent ce terme au temps de l'attente :

Quelque part ta présence
– rompue

intervalle façonné
ce décor qui me parcourt
trajectoires de l'attente (*IP*, 26)

Le vide qu'« explore » le sujet d'énonciation n'est pas étranger à la disparition du « tu », figure de l'altérité qui ponctue discrètement le recueil et dont la « présence » est « rompue ». La rupture est illustrée sur le plan visuel par l'usage du tiret et par le rejet de l'adjectif « rompue » au vers suivant. Le verbe « explorer » qui ouvre le recueil est par ailleurs employé sous sa forme participiale dans l'une des rares strophes où le « tu » est interpellé : « blessure explorée / ton pas / derrière la cloison » (*IP*, 21). Par le truchement du verbe « explorer », le vide renvoie à la « blessure » de la séparation (le « pas » de l'autre se fait entendre, mais le « tu » demeure inaccessible puisque situé « derrière la cloison »), et

L'œuvre de Dorion exprime à ses débuts un profond sentiment de déréalisation, non pas au sens d'une virtualisation du monde, mais dans la perspective d'une véritable exclusion du « réel ». Cette déréalisation se manifeste dans *L'intervalle prolongé* par la suspension de la temporalité et par la mise en place d'un espace dépouillé. Hormis « la chambre » (*IP*, 14) et « les trottoirs » (*IP*, 18), syntagmes établissant une référentialité minimale – le « je » se trouve dans cette chambre, donc dans un espace intérieur auquel s'opposent les trottoirs qui renvoient à un extérieur et esquissent un cadre urbain –, l'espace demeure indéfini, principalement parce que les substantifs qui le décrivent ont une valeur très générale (par exemple « les eaux » et « les parois » du premier poème), et, surtout, parce que ceux-ci sont accompagnés de l'article défini qui présente ici « *comme* défini un indéfini¹⁴ », empêchant dès lors l'inscription de l'énoncé dans un espace référentiel précis.

Le seul véritable « lieu » dans ce recueil est celui que représente la page d'écriture, que Dorion investit par une pratique du « blanc » évoquant les jeux de disposition typographique mallarméens¹⁵. Sans que la poète succombe à la « mystique du néant¹⁶ » parfois attribuée à l'écrivain français, Dorion semble à ses débuts tout de même assez près de celui-ci, non seulement en vertu de son rapport à la page, mais aussi par le programme que se donne le sujet dans *L'intervalle prolongé*, à savoir celui de « parcourir l'artère –

¹⁴ Laurent Jenny, cité par Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 70.

¹⁵ La quatrième partie de *L'intervalle prolongé*, « Dans le tranchant », est traversée par le « blanc » : chaque page comporte deux courtes strophes, l'une disposée tout en haut et l'autre tout en bas, de telle sorte qu'un vaste espace vide occupe le centre de la page.

¹⁶ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1999 [1956], p. 166.

l'aboli du réel » (*IP*, 55). Évoquant l'« [a]boli bibelot d'inanité sonore¹⁷ » mallarméen, ce syntagme atteste la fracture entre l'énonciation du sujet et le « réel ». André Brochu a à cet égard raison d'écrire que la poésie de Dorion, « loin de combler l'intervalle entre le "livre" et le "vivre" [...] l'accentue¹⁸ ». Or, plus que la référence à Mallarmé, ce qui importe est que l'intervalle du « temps mort » ouvert dix ans plus tôt par Nicole Brossard dans *Le centre blanc* se prolonge et se retourne contre lui-même chez Dorion. Chez Brossard, la mémoire, taxée de stérilité, est expulsée au profit du surgissement d'une « lumineuse conscience souveraine présence » (*CB*, 229), tandis que chez Dorion l'espace et le temps sont *déjà* vacants, comme si la poète avait hérité du « temps mort » du *Centre blanc*, ne pouvant désormais qu'« explor[er] / ce vide »¹⁹. Dans ces deux vers issus du premier poème de *L'intervalle prolongé*, Dorion mobilise par ailleurs le même verbe – « explorer » – que Brossard au tout début du *Centre blanc* : « l'aller et le retour des forces éternellement multiples explorent-elles que j'en ressens quelques déviations » (*CB*, 183). Cependant, si chez Brossard le sujet se trouve au carrefour de diverses « forces » produisant une certaine « tension », chez Dorion, l'espace et le temps sont parfaitement éteints. Cette immobilité procède non pas de la volonté du sujet (comme dans *Le centre blanc*), mais résulte d'une

¹⁷ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1992, p. 59.

¹⁸ André Brochu, « Hélène Dorion », *Tableau du poème*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1994, p. 198. Notons par ailleurs que ce commentaire est tout à fait en phase avec cet « esprit du Rien » dont Nepveu dit qu'il constitue un leitmotiv dans les recensions de Brochu dans *Tableau du poème*. Nepveu ajoute : « *Delà* est sa réponse à l'esprit du temps. Il y a là l'héritage pleinement assumé du travail poétique accompli par la génération de l'Hexagone [...] Brochu croit en effet à la force de l'image, il se fiche éperdument de faire ou non de l'anthropomorphisme, car il croit que la nature est vivante et signifiante si on lui donne de l'âme. » (Pierre Nepveu, « Turbulences aux confins du moi », *Spirale*, n° 138, décembre 1994-janvier 1995, p. 3-4. Texte repris dans Pierre Nepveu, *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2008, p. 153-162.)

¹⁹ Ceci fera dire à Richard Giguère qu'« on ne sent pas plus la nécessité de ces textes que la raison d'être de leurs thèmes » et que « [l]'écriture donne l'impression de tourner à vide. » (Richard Giguère, « Le Noroît en 1982-1983 : une nouvelle collection et deux prix littéraires », *Lettres québécoises*, n° 31, 1983, p. 41.)

sorte de fatalité, contre laquelle le sujet doit lutter, lui qui annonce, dès le premier poème du recueil, devoir « résist[er] à la blancheur » (*IP*, 13).

RÉPÉTITIONS

En dépit de sa portée négative, l'intervalle est néanmoins ce qui suscite l'écriture chez Dorion. Dans les trois recueils suivant *L'intervalle prolongé*, la poète sonde cet intervalle qui tient le sujet à l'écart du temps et du « réel ». Le deuxième recueil de Dorion, *Hors champ* (1985), est tout entier traversé par la satellisation du sujet lyrique : titrant son recueil à partir d'une expression issue du vocabulaire cinématographique, Dorion inscrit son texte du côté de la fiction et manifeste la distance qui sépare le sujet lyrique du « réel ». Cet écart se manifestait déjà dans *L'intervalle prolongé*, où l'espace est assimilé à un « décor » (*IP*, 26). Dans *Hors champ*, la distance se transforme en véritable exclusion : le « décor » se mue en « hors champ », terme désignant au cinéma les éléments de la représentation échappant au champ d'optique de la caméra. Le deuxième recueil de Dorion se présente ainsi comme une mise en écriture de la part invisible, voire refoulée, de l'histoire « officielle » ou, pour le dire dans les termes de Dorion, comme un recueil de l'« angle mort » (*HC*, 72).

Comme dans *L'intervalle prolongé*, cette « histoire » est celle d'une rupture amoureuse, laquelle vient réitérer le motif de la séparation. Le complément circonstanciel « [u]ne fois encore » (*HC*, 67) ouvrant le recueil fait en effet signe vers la répétition. Quelques poèmes plus loin interviennent ces deux phrases, qui peuvent être lues en tant que

commentaire métatextuel référant au recueil précédent de Dorion : « Jusqu'à ne plus vivre que ma perte, je ne change que les noms ponctuant des récits antérieurs. La phrase, familière à l'imparfait. » (*HC*, 79) La voix qui s'énonce à partir de ce hors champ s'apparente par ailleurs à une voix *off*, une voix désincarnée qui retrace et commente cette histoire, à la manière des voix qu'on entend dans *India Song* de Duras, texte publié en 1973 et adapté pour le cinéma par l'écrivaine elle-même en 1975. La première section du recueil de Dorion, intitulée « Filatures », rappelle le procédé employé par l'écrivaine française : chacun des poèmes en prose se dédouble par l'ajout de phrases en italiques qui fonctionnent, dans certains cas, comme des commentaires venant préciser les énoncés précédents :

Une fois encore, il s'agissait d'invertir les corps, d'en extraire la transparence, au-delà même des saccages, confusions et frayeurs ; de relever ces traces, car il savait, le corps, s'affubler de doublures.

Parcours de reliefs. Ce qui s'y trame, en provient : écran fait chair.

Car il s'agissait bien de toi et moi. (HC, 67)

Dans ce poème, le premier de *Hors champ*, l'italique marque le passage d'un plan non embrayé à un plan embrayé, « l'histoire » (au sens de Benveniste) se racontant comme d'elle-même (c'est-à-dire sans qu'un énonciateur la prenne en charge), avant d'être commentée par le « je », qui la réactualise en l'intégrant au « discours » (toujours au sens de Benveniste²⁰). La conjonction de coordination « car », qui introduit une explication, assure le lien entre les deux segments séparés typographiquement par l'italique. Dans

²⁰ Benveniste distingue deux plans d'énonciation : l'histoire (ou énonciation historique), qui ne contient aucune référence à la situation d'énonciation, et le discours (ou énonciation discursive), qui, lui, est « embrayé » par le biais de déictiques (Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 79-88).

chacun des poèmes de « Filatures », qui empruntent la même forme, l'histoire d'amour se dit ainsi de deux façons : elle est « doublée », à la manière du corps, qui dans le poème cité, « s'affuble de doublures », mais aussi à la manière des acteurs de cinéma qui ont, eux aussi, des « doublures ».

Hors champ est le recueil le plus « charnel » de Dorion : la poète y adopte « [l]'obscur point de vue du corps » (HC, 68), dressant l'inventaire des « textures » de ce corps ainsi que de ses « doublures ». Le lexique qu'emploie Dorion dans ce recueil n'est pas sans rappeler celui de Beaulieu dans *Variables* : « cellules, tissus, nerfs, muscles, tendons » (HC, 71) traversent le recueil de Dorion. Le corps se morcelle progressivement au fil du recueil et l'érosion, thème cher à Beaulieu, se retrouve même chez Dorion, qui écrit : « Rien n'est dit : l'impartageable érode le corps. Des peurs gravitent et les peaux se dévorent en toi-même. » (HC, 73) La troisième section de *Hors champ*, « Ce qui remue sous la chair », met en scène des corps se dérégulant et s'entredévorent, thème qu'annonçait déjà la citation de Paz mise en exergue au recueil, « Je fais mourir de faim l'amour pour qu'il dévore ce qu'il trouve » (HC, 65) :

Les nerfs dévient du muscle
les tendons se fragmentent
l'os fissure la peau
la main se liquéfie
entre les cuisses des filets
de chair rouge
l'œil s'enfonce dans l'orbite
les dents tranchent la gorge (HC, 87)

Ces vers contrastent vivement avec ce que la critique retient aujourd'hui de l'œuvre de Dorion. On parle volontiers d'une poésie qui s'« élèv[e] à une sorte de métaphysique du

quotidien²¹ » et, plus l'œuvre de Dorion se développera, plus se révélera effectivement ce mouvement d'ascension, d'élévation qui culmine dans un recueil comme *Portraits de mer* (2000), où le corps et ses matières s'effacent au profit d'une recherche de la transcendance, d'un certain « absolu », ainsi que le manifeste, dans ce recueil, l'essentialisation de certains substantifs (« la terre » y devient « la Terre » ; « le ciel », « le Ciel²² »). Cet absolu n'a plus rien à voir avec le néant mallarméen qui se profilait dans *L'intervalle prolongé*, mais ce recueil de même que *Hors champ* permettent de mettre en relief le premier versant de l'œuvre de Dorion, versant sombre s'il en est un, où le sujet « tien[t] le discours de [s]a passion » (*IP*, 55). Celle-ci doit être entendue aussi bien dans son sens courant (la passion comme vif sentiment, en particulier amoureux) qu'en référence aux racines étymologiques du terme, soit le verbe *patior*, qui désigne pour un sujet le fait d'endurer des souffrances²³. Cette passion s'exprime chez Dorion via la description d'un corps qui se défait, s'automutile.

Par rapport à *L'intervalle prolongé*, *Hors champ* marque une certaine complexification sur le plan de la construction de la temporalité. Alors que le premier des deux recueils est de part en part traversé par le présent de l'énonciation, différentes strates temporelles s'entremêlent dans le second, parfois au sein du même poème. Le surgissement des temps du passé dans *Hors champ* annonce et amorce un récit de soi, mais la mémoire « intime » demeure dans ce recueil fragmentaire et déchirée, à l'image du corps du sujet.

²¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 609.

²² Hélène Dorion, *Portraits de mer* [2000], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006, p. 772.

²³ Sylvain Auroux et Yvonne Weil soulignent que « [t]raditionnellement [...] la passion conserve son rapport étymologique à la passivité ; pour le sujet humain, être passionné, c'est subir. » (Sylvain Auroux et Yvonne Weil, *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette éducation, coll. « Faire le point », 1991, p. 363.)

Cette mémoire intervient dans le seul et unique poème de la deuxième section du livre, « Hors champ », qui donne son titre au recueil :

*En ces temps-là je n'avais de regard
qu'absent de moi-même mon corps
verrouillé du dedans
au dehors mes chemins rétrécis
jusqu'à ne plus être
je traçais l'erratique
mouvement de la chair
éprise du sombre comme du silence
je marchais au bord de moi
conjuguant l'exil et la fuite*

*tout ce qu'est ma vie tu sais
ce froid qui s'imisce
pour sans cesse y inscrire la fin (HC, 82 ; les italiques sont de Dorion)*

L'imparfait et le complément circonstanciel « [e]n ces temps-là » signalent une prise de distance à l'égard de la relation intersubjective décrite dans la première partie du recueil. Ce complément peut également se lire en référence au premier recueil de Dorion, où le sujet n'a « de regard / qu'absent de [s]oi-même », ainsi qu'en rend compte l'image de « l'œil » explorant la « fissure ». La dépossession dont témoigne *Hors champ* évoque la figure de Saint-Denys Garneau, qui est sans contredit le poète québécois avec lequel Dorion dialogue le plus dans son œuvre²⁴. Le texte garnélien est convoqué de manière implicite chez Dorion, qui reprend plusieurs thèmes de *Regards et jeux dans l'espace* et adopte une syntaxe recourant fréquemment à la phrase, s'approchant ainsi du prosaïsme caractéristique de Garneau²⁵. Dans le poème cité, le vers « je marchais au bord de moi » renvoie à

²⁴ Les éditions du Noroît feront par ailleurs paraître en 1993 une édition des poèmes de Garneau présentée par Hélène Dorion (Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, préface de Jacques Brault, choix et présentation de Hélène Dorion, Montréal, Éditions du Noroît, 1993).

²⁵ Selon Evelyne Gagnon, on trouve chez Dorion « une tonalité fondée sur le dépouillement, héritée entre autres de Saint-Denys Garneau » (Evelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie*

l'« accompagnement » garnélien, à la différence près que chez Garneau le dédoublement s'énonce au présent – « je marche à côté de moi en joie », écrivait le poète en 1937 –, tandis que chez Dorion l'imparfait fait de cette dépossession un objet « mémoriel ». Dorion quitte dans *Hors champ* le terrain du seul présent, mais la mémoire qui fait surface dans ce recueil est, pour emprunter les termes de Gilles Marcotte, une « mauvaise mémoire », une mémoire qui « empêche de vivre », en ce qu'elle raconte, comme chez Crémazie et Garneau, un exil, une fuite hors du réel²⁶. Le temps « vide » de *L'intervalle prolongé* commence, dans *Hors champ*, à se « remplir », mais par des thèmes et des images actualisant un héritage littéraire qu'on a tenté de liquider dans les décennies précédentes.

La mémoire dans *Hors champ* a quelque chose du retour du refoulé, et ce, dans au moins deux perspectives : sur le plan intertextuel, un certain imaginaire littéraire se répète (celui de l'exil et de la fuite) et, sur le plan de la poétique de Dorion, la répétition constitue un véritable moteur d'écriture, comme l'a bien montré Evelyne Gagnon. Dans sa thèse de doctorat, Gagnon explicite le procédé de la « répétition variationnelle », qui, chez Dorion, « instaur[e] un continuel déplacement au sein du *dire*²⁷ ». Or, dans les derniers poèmes de *Hors champ*, la répétition se fait totale, révélant non pas un « déplacement », mais bien une stase langagière : le sujet lyrique, dans ces textes, répète inlassablement deux vers de la poète Susan Musgrave, « *there's something in / you that's different* » (HC, 119-120). Autrefois adressés au « je » par le « tu »²⁸, ces mots sont « rejoués » dans le présent du poème, à la manière d'un disque fêlé qui reproduit sans cesse les mêmes sons. Le passé

de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 277).

²⁶ Voir *supra*, p. 48.

²⁷ *Ibid.*, p. 290.

²⁸ Ainsi que le laissent entendre ces vers : « Sur la table il y avait / ces notes du réel / quelques lignes d'un poème / *there's something in / you that's different* » (HC, 119).

« refole » ainsi sans cesse dans le poème, qui l’actualise sous divers modes, allant de l’intertextualité (implicite) à la répétition stylistique. L’actualisation de cette « mauvaise » mémoire produit au final une sorte de chaos temporel : passé et présent se fondent l’un dans l’autre et engouffrent le sujet lyrique. Le récit de soi amorcé par le poème à l’imparfait ne connaît en effet pas de résolution : ce récit s’effrite, se fragmente dans la répétition (au présent) des scènes du passé. Au terme du recueil, le sujet lyrique demeure prisonnier de cet espace « hors champ », étant condamné à errer en marge du « réel » et à *subir* le retour de bribes, de fragments du passé.

Subir, car nous sommes ici dans le cadre de ce qu’Aristote nomme *mnémé* (*memoria* en latin) par opposition à *anamnésis* (*reminiscentia* en latin). Cette distinction se fonde sur le mode de retour du passé dans le présent : dans le cas de la *mnémé*, il s’agit de la « simple présence à l’esprit » du souvenir tandis que l’*anamnésis* désigne le « rappel en tant que recherche²⁹ » du souvenir. Pour Aristote, la *mnémé*, terme que Ricœur traduit par « mémoire », constitue une « affection (*pathos*), ce qui la distingue précisément du rappel³⁰ ». Dans *Hors champ*, la mémoire se présente en tant que véritable « affection », c’est-à-dire comme une sorte de hantise : sur le plan intertextuel, l’ombre de Garneau plane sur le texte de Dorion, et, sur le plan thématique, les images et impressions du passé se répètent infiniment, sans que le sujet les rappelle activement à sa conscience :

*Contrainte à l’absence
de geste je n’ai plus
que ce ponctuel
reflet de toi
me racontant combien de fois*

²⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 18.

³⁰ *Loc. cit.*

*encore l'histoire
qui n'a pas eu lieu (HC, 114 ; l'italique est de Dorion)*

Le « je » est ici toute passivité : immobile, celui-ci est submergé par le souvenir de l'autre et se laisse « raconter » une histoire avortée. Le présent est, dans ce poème, un présent itératif, comme le marque le syntagme adverbial « combien de fois encore », syntagme qui souligne également l'impuissance du sujet face à l'incessant retour du passé. Le sujet, dans cette dernière section de *Hors champ*, exhibe la proximité, voire l'entrecroisement, de la mémoire et de l'imagination : l'histoire « n'a pas eu lieu », et le « je » rejoue indéfiniment cette (non-)histoire dans la « fièvre et [la] folie » (HC, 80), substantifs qui rappellent de nouveau les voix « atteintes de folie » d'*India Song*, voix qui « délirent la plupart du temps » et possèdent une mémoire « illogique, anarchique³¹ » de l'histoire d'amour.

Au terme du recueil, le « je » demeure captif de sa « passion » : prisonnier de la « brèche » (HC, 70), le sujet lyrique ne parvient pas à organiser les bribes de souvenir qui remontent à sa conscience en un « récit » qui aurait une armature et une cohérence claires. « Il n'y a pas de centre ici » (HC, 70), écrit Dorion, et cette déclaration résume à elle seule le mouvement du sujet dans ses deux premiers recueils : à l'exact opposé du sujet lyrique dans *Le centre blanc*, qui, en vertu d'une force centripète, se contracte pour atteindre l'infime point où irradie un présent absolu, le sujet, chez Dorion, est plutôt soumis à une force centrifuge qui fragmente et expulse le sujet hors du réel. « [D]rapée à la marge, non tue mais hors propos » (HC, 68), la subjectivité est dès lors contrainte à subir le retour du

³¹ Marguerite Duras, *India Song. Texte, théâtre, film*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000 [1973], p. 11.

passé, à errer dans les limbes d'une mémoire morcelée, le « récit de soi » demeurant en lambeaux, à l'image du corps déchiré par le passage de l'amour.

LE RELEVÉ DES DISTANCES

Le recueil suivant de Dorion, *Les retouches de l'intime*, paru en 1987, se distingue des deux précédents par la lisibilité accrue du poème qu'on y trouve. Dans la première partie du recueil, où figurent des poèmes en prose, la phrase s'épanouit, se déploie par rapport à la phrase, souvent nominale, de *Hors champ*. Les trois premiers recueils de Dorion s'articulent toutefois autour du même enjeu, celui d'une séparation qui bannit le sujet du réel et le condamne à la répétition de la perte :

Dans le décor de la pièce, tu ressembles à une ombre qui devient ce qu'elle touche. Je vois ton corps et l'espace qu'il déplace. Pour déjouer ton regard, il me faudrait glisser dans cette mer que dessine l'horizon. Mais sans cesse je retourne à ton visage, tes épaules, tes bras. (*RI*, 127)

Ces phrases, les premières des *Retouches de l'intime*, saisissent *in medias res* la disparition progressive de la figure amoureuse : le « tu », dans ce recueil, s'efface graduellement de la scène du poème jusqu'à sa disparition définitive, laquelle survient dans le tout dernier poème du recueil. Le « tu », objet de l'adresse lyrique, n'est pas dans ce texte vecteur de clarté, de « lumière » : comparé à une « ombre », ce « tu » se rapporte par paronomase au « sombre », c'est-à-dire à la « noirceur » qui est évoquée à maintes reprises dans le recueil, et ce, dès le deuxième poème : « Dehors la rue est noire. [...] Il est vingt-deux heures et

rien de la noirceur ne se dissipe. » (RI, 127) Présence « négative », le « tu » fait écran, bloque toute issue hors du « décor » de cette pièce, empêchant le regard du « je » de se porter vers l'horizon.

À l'instar du « tu », le « je » est marqué par la négativité. Le sujet lyrique est dépourvu de « consistance », ainsi que le signalent diverses périphrases : le « je » se fait tour à tour « forme sans fond » et « ombre sans tracé » (RI, 130-131), syntagmes évoquant le sujet lyrique beaulieusien, qui, dans *Variables*, était soumis à un amenuisement progressif. Chez Dorion, la réduction du sujet se radicalise, aboutissant à ce constat impitoyable : « Il importe d'affirmer ton absence et la mienne dans l'image de ce monde. » (RI, 136) La syntaxe redouble ici le contenu de l'énoncé, la tournure impersonnelle faisant du « je » et du « tu » (uniquement déterminés par leur « absence ») des *patients* du verbe, et non des *agents*, les privant en ce sens de toute possibilité d'existence, privation déjà impliquée par la répétition de la préposition « sans » dans les syntagmes désignant le « je ». Notons par ailleurs que la « déréalisation » du monde suggérée dans *L'intervalle prolongé* se poursuit dans *Les retouches de l'intime*, le « monde » n'étant ici présent qu'à l'état d'« image ».

Cette déréalisation suscite chez le sujet lyrique un patient *relevé des distances*, c'est-à-dire l'énonciation de tout ce qui se place entre le « je » et l'autre, de même qu'entre le « je » et le monde. La préposition « entre » joue en ce sens un rôle capital dans les premiers recueils de Dorion ; elle y constitue un « mot poétique³² » pour emprunter le vocabulaire

³² « Le mot poétique n'est pas un *beau* mot – ni essence ni idée. C'est un mot comme tout mot, d'abord doublement lié, par une chaîne horizontale au contexte proche, par une chaîne verticale aux lointains, – sa mémoire. Les plus poétiques ne sont pas nécessairement ceux qui ont le plus de mémoire, les plus chargés. Le mot poétique est un mot qui appartient à un système fermé d'oppositions et de relations, et y prend une valeur

d'Henri Meschonnic. La préposition n'apparaît pas telle quelle dans *L'intervalle prolongé*, mais l'espace de l'« antre » (*IP*, 25) dans lequel le sujet se trouve captif renvoie, par homophonie, à l'« entre », mot employé à deux reprises dans *Hors champ*³³ et à huit reprises dans *Les retouches de l'intime*³⁴ pour désigner ce qui fait « écran » (*IP*, 20 ; *HC*, 67), c'est-à-dire tout ce qui se dresse entre le sujet et l'autre, mais aussi tout ce qui s'interpose entre le sujet et le « monde ». Sans entrer dans une analyse détaillée du rythme dans l'œuvre de Dorion, il importe de remarquer que *L'intervalle prolongé*, recueil sans aucun doute le plus hermétique de la poète, est aussi celui qui présente la plus grande densité rythmique, le rythme étant ici entendu au sens de Meschonnic, qui écrit dans *Critique du rythme* :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques³⁵.

Le vers, dans *L'intervalle prolongé*, est beaucoup plus elliptique que dans les recueils suivants de Dorion, mais il se démarque par sa grande cohérence, laquelle tient beaucoup à

qu'il n'a nulle part ainsi, qui ne peut se comprendre que là : chez tel écrivain, dans telle œuvre, et par quoi l'œuvre, l'écrivain se définit. Tout mot peut être poétique. Un même mot peut l'être diversement. C'est un mot déformé-reformé : enlevé au langage puis travaillé, toujours le mot de la communication, en apparence, mais différent, d'une différence qui ne s'apprécie pas par un écart mesurable, mais par une lecture-écriture. Ainsi *noir* et *grand* ou *puisque* chez Hugo. » (Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, coll. « Le chemin », p. 60-61.)

³³ « [E]ntre les cuisses des filets / de chair rouge » (*HC*, 87) ; « et toi peut-être / lui parlais-tu alors / de ce roman des quelques pages / qui restent entre les lignes » (*HC*, 107).

³⁴ « [E]ntre la vie et moi » (*RI*, 128) ; « entre soi et l'autre » (*RI*, 129) ; « entre la force et l'abandon » (*RI*, 132) ; « entre toi et moi » (*RI*, 135) ; « entre la vie et moi » (*RI*, 136) ; « ce désir entre nous » (*RI*, 141) ; « entre la chaise et le piano » (*RI*, 164) ; « entre l'écorce et l'arbre » (*RI*, 165).

³⁵ Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, p. 216-217.

l'accent prosodique en [ã] structurant bon nombre de poèmes³⁶. L'espace de l'« antre », qui convoque ici une mémoire littéraire non pas garnélienne, mais féminine³⁷, est majoritairement décrit par des termes comportant ce phonème vocalique, comme les mots « blancheur » (*IP*, 13, 16 et 18), « silence » (*IP*, 16 et 18), « silences » (*IP*, 19), « blanc » (*IP*, 20), « suspens » (*IP*, 20), « angle » (*IP*, 22 et 32), « distance » (*IP*, 26 et 46), « attente » (*IP*, 26) et « absence » (*IP*, 32). Les deux recueils suivant *L'intervalle prolongé* constituent une expansion de ce premier texte, dans la mesure où le poème en prose vient déplier le noyau sémantique de l'« antre », lui donnant une extension maximale à travers la phrase, réitérant l'impossibilité d'une saisie directe, sans intermédiaire, du « réel ».

Aucune médiation ne s'offre au sujet lyrique pour s'approcher de ce « réel » fuyant. Dans les *Retouches*, Dorion écrit : « J'essaie de trouver un lieu où la vie me serait possible, mais j'habite si loin de certaines avenues du réel » (*RI*, 148), phrase faisant écho à Pierre Nepveu, qui écrivait en 1985, soit deux ans avant la parution du recueil de Dorion, que

[l]a fréquence du mot « réel » dans la poésie québécoise des années quatre-vingt paraît proportionnelle à la difficulté que l'on a à atteindre une réalité devenue une entité abstraite. [...] Il ne suffit pas de rappeler que le réel, la poésie a justement pour tâche de l'inventer. Ce n'est pas si simple. Après la *tabula rasa* idéologique et historique des dix dernières années, il serait incroyablement naïf de croire que la poésie puisse continuer (ou recommencer) à produire du réel sans rencontrer de très sérieuses difficultés. Au réel, il faut la dimension du temps, c'est-à-dire de l'événement (celui qui change tout, et non celui des journalistes)³⁸.

³⁶ Ainsi que dans ce court poème : « or l'issue / parcelle refaite / lentement la hanche / enclave / suspens / – le mouvement de céder » (*IP*, 43).

³⁷ *L'intervalle prolongé* n'est pas sans évoquer la suite poétique « Antre » qu'a fait paraître Madeleine Gagnon en 1978 dans la revue *Les Herbes rouges*. Gagnon et Dorion partagent un lexique commun s'articulant autour de la figure de « l'antre », espace où, chez Gagnon, « gît » un « moi de mémoire interdite » (Madeleine Gagnon, *Antre* [1964-1978], dans *À l'ombre des mots. Poèmes, 1964-2006*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2007, p. 22).

³⁸ Pierre Nepveu, « Quelques voyages dans le réel », *Spirale*, n° 56, novembre 1985, p. 3. Texte repris dans Pierre Nepveu, *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, *op. cit.*, p. 23-31.

C'est très précisément cette dimension, celle du *temps*, qui « manque » à la poésie de Dorion à ses débuts, le sujet lyrique étant captif d'un intervalle spatial et temporel vide. Ce sujet cherche un ancrage dans la relation à autrui, mais tout ce que celui-ci « touche » s'estompe, se dématérialise, à l'image de l'amoureux qui s'efface dans la première section des *Retouches*. Le seul « événement » dans les premiers recueils de Dorion est celui que représente la dissolution du lien intersubjectif : toutes les figures de l'altérité sont saisies au moment de leur disparition, ainsi que la figure maternelle, qui dans les *Retouches* vient s'ajouter à la figure de l'amoureux :

Au milieu du corps, cette scène où l'enfant éprouve une première fois les mots *départ* et *solitude*. Rien ne dit la fuite hors d'un réel qui affirme la disparition et injecte sous la peau les mots départ et solitude. De cette mort, rien ne peut être dit. (*RI*, 150)

La rupture amoureuse peut dès lors être lue en tant que répétition de cette scène initiale, où « les mots départs et solitude » sont intériorisés par le sujet, ainsi que l'exprime la métaphore « injecte sous la peau ». Cette intériorisation marque le début du processus de déréalisation auquel est soumis le sujet lyrique. La figure de l'enfant, excessivement rare dans l'œuvre de Dorion, n'est pas convoquée en vertu d'une nostalgie ou d'une idéalisation du monde de l'enfance : contrairement à ce que l'on trouve chez Garneau, l'enfance n'est pas chez la poète le lieu de l'expérience d'une « possession³⁹ » du monde, mais plutôt le lieu où se défait tout lien rattachant le sujet au monde, séparation que Dorion répétera sur tous les tons, tous les modes, dans ses premiers recueils.

³⁹ L'enfant garnélien « agit avec les montagnes / [c]omme s'il les possédait en propre » (Saint-Denys Garneau, « Le jeu », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 11).

« Sans cesse, nous baignons dans la répétition » (*RI*, 143), affirme même Dorion dans une phrase renversant la logique héraclitienne : l'eau, symbole de mobilité et de changement chez le philosophe présocratique – « on n'entre jamais deux fois dans le même fleuve », disait Héraclite –, témoigne plutôt chez Dorion d'une sorte de fixité, d'un éternel retour du même, ce qu'illustrent l'usage du présent lorsqu'il est question de scènes du passé (le passé est réactualisé, « répété ») ainsi que la reprise textuelle de certains syntagmes d'un recueil à l'autre⁴⁰. Dans *Passerelles, poussières*, Dorion écrit par exemple : « Depuis que les mots *départ* et *solitude* ont tout défait, j'essaie d'arracher un peu de vie à la répétition, à l'oubli⁴¹. » S'il se profile discrètement dans *Les retouches de l'intime*, le futur définit quant à lui un avenir incertain : « J'aime à croire qu'un jour le vent aura passé, que l'oubli aura été possible. » (*RI*, 154) Le futur antérieur a ici une valeur optative en raison de sa subordination au syntagme verbal « [j]'aime à croire », qui exprime un souhait concernant l'avenir, et au complément « un jour », qui, en raison de l'article indéfini « un », reporte ce souhait dans un futur lointain et réitère le constat impitoyable d'absence au monde énoncé au tout début du recueil.

« Un jour », en effet, car dans *Les retouches de l'intime* et dans le recueil suivant, *Les corridors du temps*, le sujet ne progresse pas vers cet « oubli », mais recule jusqu'à la « première vague qui a tranché le réel » (*RI*, 135), c'est-à-dire jusqu'à la séparation « originelle », qui fonde l'écriture du poème chez Dorion⁴². Par une chaîne d'associations,

⁴⁰ Mathieu Arsenault l'avait bien vu, lui qui, dans *La vie littéraire*, parle des « eaux stagnantes » de la poésie québécoise contemporaine (Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 80).

⁴¹ Hélène Dorion, *Passerelles, poussières* [1991], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, *op. cit.*, p. 405.

⁴² Dorion dira par ailleurs dans un entretien réalisé en 2008 avec Jacques Paquin que « l'état de séparation est à l'origine de l'écriture » (Jacques Paquin, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème »,

les « eaux » du premier poème de *L'intervalle prolongé* se muent, dans *Les retouches de l'intime*, en « mer » (*RI*, 127), puis renvoient finalement, suivant l'association psychanalytique convenue, à la « mère » (*RI*, 152). Le sujet « régresse » – verbe entendu ici sans connotation péjorative – de la rupture amoureuse à la rupture vécue par l'enfant, laquelle reconduit au « premier geste [qui] fut celui de passer à travers la mère » (*CT*, 182). Lieu initial du « passag[e] » (*RI*, 152), « corridor » inaugural, la mère constitue la figure par excellence de l'origine dans les recueils de Dorion des années 1980. La naissance est le lieu premier de la rupture, ainsi que le donne à lire un poème des *Corridors du temps*, qui étonne par son prosaïsme :

En toi pendant des mois
je respirais sans croire
que cela finirait un jour
le souffle fut coupé
de toi je suis sortie
sans croire que cela durerait (*CT*, 183)

Rarement employé par la poète, le passé simple, qui introduit ici un procès à l'aspect semelfactif, révèle la portée unique de cet événement, et le vers dans lequel ce passé simple apparaît, « le souffle fut coupé », permet également d'établir un lien entre la mère et la parole : la naissance, en tant qu'expulsion, rompt le lien entre le « je » et la figure maternelle et condamne du même coup le sujet à l'aphonie. Événement iniatique, la naissance est chez Dorion le seul véritable marqueur temporel, l'unique « lieu de mémoire ». Or, l'origine se donne chez Dorion en tant que pure perte, pure négativité ; elle

op. cit., p. 10). François Paré parlera quant à lui d'un « schisme de naissance » au sujet de la séparation chez Dorion (François Paré, « Hélène Dorion, hors champ », *Voix et images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 342).

ne marque pas le début d'un « récit » (de soi ou autre), mais représente plutôt la limite qu'atteint le sujet lyrique qui progresse à rebours dans le temps jusqu'au « vide » initial.

LA SUBJECTIVITÉ ÉBRANLÉE

L'exploration de la rupture, qui constitue le nœud des textes des années 1980, trouve une certaine résolution dans le quatrième recueil de Dorion, *Les corridors du temps*. Dans ce recueil, Dorion en vient à découvrir l'insuffisance d'une poésie uniquement irriguée par le sentiment vertigineux du « vide » créé par l'absence de l'autre. Dorion finit par « consentir » (CT, 209) à cette absence irrémédiable, à faire le deuil d'une impossible fusion avec l'autre, et ce consentement prend également la forme d'un détachement à l'égard de l'« intime ». L'écriture, à laquelle il est fait référence dans ce recueil, est le vecteur de ce détachement ; elle *déporte* le sujet « dans le sens de la vie » (CT, 207) et marque le début de l'inscription du sujet dans le monde :

Ton désir maintenant
se heurte à moi
qui n'y suis plus et cela
tu l'auras lu dans l'intime
devenu public (CT, 206)

En imaginant un lecteur qui lirait ses vers, Dorion déplace la scène du poème : le sujet lyrique n'évolue plus dans un « décor » ou « hors champ », mais bien dans l'espace « public », celui où circulent les livres. Il n'y a plus de fusion possible : entre le « je » et le « tu » s'interpose dorénavant le texte, le langage, qui est le signe de cette déliaison, mais

aussi ce qui relie le sujet à la société et lui donne une certaine *visibilité*. Le « je » déserte ainsi la scène intime (« moi / qui n’y suis plus »), qui rappelle l’intervalle spatial et temporel vide circonscrit par Dorion dans les trois recueils précédents.

Dans *Les corridors du temps*, une image particulière fait « événement », en ce qu’elle contraste vivement, par sa charge violente, avec la tonalité générale des recueils de Dorion : « Cinq balles ont pénétré la tempe et je n’ai senti qu’une chaleur versée sur la peau. Cinq balles ont pénétré la tête, et depuis, la vie est possible. » (CT, 221) Cette image accorde une portée concrète au « deuil » dans *Les corridors du temps* : les balles se logent dans la « tête » du sujet, siège de la conscience et de la mémoire. Le meurtre liquide cette part de soi désirant la fusion avec l’Autre, désir qui mène tout droit au repli sur le temps de la vie érotique, le seul temps figurant dans les trois premiers recueils de Dorion. Le meurtre dans *Les corridors du temps* signe la fin de la répétition incessante, voire compulsive, des scènes de séparation défilant dans les trois recueils précédents. Ce meurtre inverse également le sens de la « marche » du poème chez Dorion, qui progressait jusqu’alors à rebours, « du désastre au commencement » (CT, 184). La mort symbolique du sujet inaugure un nouveau versant dans l’œuvre de Dorion ; paradoxalement, le meurtre permet un « recommencement » du poème, ce dont la transformation du motif obsédant de la « faille » témoigne.

Pierre Nepveu écrit dans la préface à l’anthologie *D’argile et de souffle* que Dorion découvre au tournant des années 1980 et 1990 le « pouvoir positif de la faille⁴³ ». La découverte de ce « pouvoir » est condensée dans deux vers des *Corridors du temps* : « le

⁴³ Pierre Nepveu, « Préface », dans Hélène Dorion, *D’argile et de souffle. Poèmes choisis, 1983-2000*, Montréal, Typo, 2002, p. 16.

temps est une brèche / que j'ignorais » (CT, 201). La faille acquiert ici une dimension inédite, une dimension *temporelle* : elle ne renvoie plus seulement à la blessure et au vide qu'explore, dans une sorte d'éternel présent, la subjectivité, mais devient le signe d'une ouverture au monde, au « vivant » et à une *autre* mémoire. La transformation du motif de la faille procède d'un aveu d'humilité, d'une inclinaison de la subjectivité devant ce qui la contient et la déborde : le temps. Dans le recueil suivant de Dorion, *Un visage appuyé contre le monde* (1990), l'aveu deviendra l'une des modalités privilégiées de l'énonciation, le syntagme verbal « je ne sais pas encore » fournissant le leitmotiv à une longue suite de poèmes manifestant l'humilité du sujet. Ce leitmotiv exprime également, par la négative, un désir de connaissance. Celui-ci s'assortit d'une volonté d'ancrage dans la durée, ainsi qu'en atteste l'un des compléments du syntagme verbal : « je ne sais pas encore / m'appuyer sur le temps⁴⁴ ». Dans *Les corridors du temps*, l'aveu interrompt quant à lui le processus de déréalisation auquel était soumis le sujet : « l'odeur », « le goût » et le « toucher » reviennent au sujet (CT, 222), et le vent dont on rêvait le passage dans le recueil précédent se matérialise enfin, « arrachant » le sujet au « rivage » (CT, 223).

Le lexique de Dorion dans *Les corridors du temps* se diversifie et témoigne de cette proximité inédite avec le « réel » : l'« insecte » (CT, 205), le « lac » (CT, 206), l'« arbre » (CT, 207), le « hibou » (CT, 225), « la poussière, l'écume, l'algue et la pierre » (CT, 225) donnent une consistance nouvelle au monde. Toutefois, ces substantifs évoquant le temps de l'idylle ne marquent pas le retour à l'origine, à un temps « zéro » : le paysage qui se profile dans les dernières pages des *Corridors du temps* est un « paysage ébranlé [...] qui

⁴⁴ Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde* [1990], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, op. cit., p. 270.

nous recommence » (CT, 225). L'adjectif « ébranlé » est important : il remet en mouvement l'espace, mais révèle aussi le caractère fragile, « tremblant », de ce « monde » que découvre le sujet au terme du recueil. Par ailleurs, la Terre recommence elle aussi à « tourne[r] » (CT, 223) dans ce texte, signe que le temps « cosmique » s'invite désormais dans la poésie de Dorion. Microcosme et macrocosme se rencontrent même à la toute fin du recueil, où le sujet lyrique se décrit comme « un désir provisoire de l'univers ; un trajet possible du temps » (CT, 226).

Les temporalités se multiplient dans *Les corridors du temps* : au temps « cosmique » symbolisé par l'univers et la Terre s'ajoute le temps de l'« événement » dont parlait Nepveu en 1985, et que Dorion mobilise dans son texte par la référence à Berlin, dont, en 1988, le « mur raconte la fragilité de la terre » (CT, 217). Le mur de Berlin assure dans ce texte la médiation entre l'intime et l'historique : il symbolise la fracture entre le « je » et la figure amoureuse, auquel le sujet s'adresse encore dans *Les corridors du temps* (CT, 214), et il inscrit la subjectivité dans un contexte sociohistorique précis, celui de la fin du xx^e siècle. Le motif de la séparation apparaît ainsi pour la première fois chez Dorion dans une image qui déborde le cadre « intime » qui la contenait jusqu'alors. L'ouverture temporelle dans *Les corridors du temps* se répercute sur les modalités de l'énonciation : le couple « je » et « tu » structurant les trois premiers recueils de Dorion côtoie, dans le recueil de 1988, un « nous » dont la valeur se modifie au fil des poèmes. Dans les premiers textes des *Corridors du temps*, le « nous » a une valeur intime, renvoyant à l'union du « je » et du « tu », tandis qu'à la fin du texte ce pronom acquiert une portée plus vaste, accueillant l'ensemble des êtres humains. Ce passage est lui-même thématiqué dans l'un des

fragments contenant ce « nous », qualifié d'« ouvert⁴⁵ » par Evelyne Gagnon : « Soudain quelqu'un retrouve l'humain dispersé en nous. » (CT, 207) Par de subtils « déménagements d'atomes⁴⁶ », Dorion annonce ainsi dans *Les corridors du temps* l'insuffisance d'une mémoire strictement intime ; dans les recueils suivants, la poète sillonne le temps pour recueillir les signes que l'homme a laissés, au fil des siècles, de son passage sur la Terre. La trajectoire de Dorion dans les recueils des années 1980 – trajectoire qui se lit d'abord et avant tout en tant que traversée d'une mémoire intime fragmentée, habitée par les figures de la perte et de la rupture – ne débouche pas sur un repli (désenchanté) sur soi, ni sur un « mysticisme du vide⁴⁷ », mais plutôt sur la nécessité de tendre un « pont » au-dessus de « nos manques sans fond⁴⁸ ».

C'est ainsi de la « faille » de l'intime que le sujet se déprend progressivement au cours des années 1980 : la recherche acharnée de la *singularité*, recherche caractéristique d'un « nouvel âge de la personne⁴⁹ » où l'identité du sujet se fonde précisément sur ce qui le distingue de la « masse », conduit, semble dire l'œuvre de Dorion, à une impasse, à un « mur ». Face à l'hypertrophie contemporaine du « moi », la poète choisit précisément le parti inverse, celui de la « déflation » du moi, de sa mise en perspective en regard de la durée de l'humanité et de l'univers. Le sentiment du vide n'abandonne jamais le sujet lyrique – il constitue le lieu inamovible d'où surgit le poème chez Dorion ; il en est la

⁴⁵ Evelyne Gagnon, *op. cit.*, p. 315.

⁴⁶ Saint-Denys Garneau, « Accompagnement », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 34.

⁴⁷ François Paré, *op. cit.*, p. 345.

⁴⁸ Hélène Dorion, *Un visage appuyé contre le monde* (1990), dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, *op. cit.*, p. 293.

⁴⁹ Alain Ehrenberg, « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine », *Figures de la psychanalyse*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 39.

première « tentation » –, mais le « je » quitte dans les années 1990 le terrain de la *mnémé* pour celui de l'*anamnésis*, c'est-à-dire que la mémoire n'est plus simplement une « affection », mais devient plutôt l'objet d'une quête qui fait entrer le temps historique et la durée cosmique dans l'enceinte du poème.

Cette quête de mémoire structure la dizaine de recueils que publie Dorion au cours des années 1990. Nous aurions pu examiner chacun de ces recueils, mais il suffit, pour montrer l'évolution de la poétique mémorielle dans l'œuvre de la poète, de prendre comme exemple le recueil *Fenêtres du temps*. Paru en 2000, ce texte suscite, par la médiation de l'Allemagne et de l'Autriche, une réflexion sur le devenir de la mémoire à l'ère contemporaine. Ce recueil importe en ce qu'il permet de prendre la mesure de la trajectoire de la mémoire dans la poésie de Dorion entre 1983 et 2000, mais aussi parce qu'il permet de corriger le portrait réducteur qu'on esquisse parfois de cette œuvre.

MÉDIATIONS MÉMORIELLES

Dans *Fenêtres du temps*, un voyage conduisant le sujet lyrique de Dresde à Munich en passant par Salzbourg permet à la poète de revisiter certains lieux de mémoire des cultures allemandes et autrichiennes, comme *Faust* (*FT*, 662, 667 et 674) ainsi que les œuvres de Goethe et de Rilke (*FT*, 664). C'est toutefois Berlin qui se démarque dans *Fenêtres du temps* : douze poèmes sont consacrés à la capitale allemande dans ce court recueil qui en contient vingt-sept. La ville de Berlin jouit d'un statut particulier dans l'œuvre de Dorion : première référence toponymique dans une œuvre qui en compte peu,

c'est elle qui, dans *Les corridors du temps*, assurait une première médiation entre l'intime et l'historique. L'intérêt de Dorion envers cette ville procède peut-être du fait que la ville se pose comme le lieu exemplaire d'une stratification temporelle, ainsi que l'indique le premier poème de *Fenêtres du temps* :

Alors s'ouvre le voyage
parmi les fenêtres du temps
apparaît l'Ancien Monde
et sur les siècles, tu poses le pied
– fragile mouvement de la vie
qui soulève d'autre vie. (FT, 661)

Contrairement à ce que ce poème laisse présager, le « voyage » ne se déroule pas uniquement sous le signe de la « vie », de l'harmonie : à l'image de toute la poésie de Dorion depuis *Les corridors du temps*, *Fenêtres du temps* oscille entre la négativité (la mort) et le recommencement (la « vie »). À Berlin, pendant que les « ruines remuent / dans [l]es entrailles » de la ville (FT, 666), les « grues mécaniques » (FT, 672) refaçonnent le paysage et « lavent le temps » (FT, 666). Plus que toute autre ville peut-être, Berlin, transformée en immense chantier dans les années suivant la chute du Mur, appelle une réflexion critique sur l'histoire catastrophique du XX^e siècle et sur le rapport qu'entretiennent les sociétés contemporaines aux traces du passé⁵⁰.

Plus globalement, le voyage en Allemagne et en Autriche permet dans *Fenêtres du temps* de détecter certaines des métamorphoses de la mémoire collective à l'ère contemporaine. Dans ce recueil, la mémoire collective est saisie sous le double jour de l'effacement des traces et de la « muséification » de la mémoire. Cette muséification, qui

⁵⁰ À ce sujet, voir Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, photographies de Serge Clément, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2001.

est aussi une réification, procède notamment de l'explosion récente de « l'industrie » du tourisme, qui spectacularise la mémoire. Ce problème apparaît chez Dorion dans un poème intitulé « Salzburg II » :

La maison où il est né
n'est-elle pas celle où il vécut
quelques années, protégé
par un évêque dont le nom
m'échappe, me disais-je
en regardant cette fabrique
touristique où les enfants
que nous sommes passons
des heures et ressortons chacun
les mains pleines
de cadeaux pour les amis
– t-shirt, signet, copie
de partition, et même la musique
nous émerveille alors. (FT, 672)

L'ironie pointe dans ce poème où Dorion décrit la visite de cette « fabrique touristique » que l'on devine être la maison de Mozart à Salzburg : le compositeur n'est jamais nommé, le protecteur de Mozart (le prince-évêque Colloredo) est oublié, mais les cadeaux rapportés de la visite font quant à eux l'objet d'une énumération détaillée. La chute du poème, avec le syntagme adverbial « et même », est particulièrement significative : la musique « atteint » le sujet uniquement *après* l'achat de tous ces petits objets, qui seuls pourront témoigner de la présence du sujet en ce lieu, et ce, en vertu de leur matérialité, qui s'oppose à l'immatérialité de la musique.

Le « lieu de mémoire » que devrait représenter la maison de Mozart se transforme dans ce poème en véritable « non-lieu », c'est-à-dire, suivant Marc Augé, un espace

dépourvu de toute fonction historique, identitaire ou relationnelle⁵¹. L'anthropologue soutient que les « non-lieux » ne peuvent se mesurer qu'en unités de temps (le temps qu'on y passe), assertion que confirme Dorion dans les vers « [...] les enfants / que nous sommes passons / des heures et ressortons [...] ». Seul importe le « passage » dans la maison de Mozart, passage reconduisant le sujet à lui-même et interdisant toute rencontre avec l'altérité. La fermeture du sujet sur lui-même se transpose dans la syntaxe du poème, qui, par la tournure « les enfants que nous sommes », met l'accent sur le sujet de l'énoncé, et non sur le lieu (ou le « non-lieu ») visité⁵². Le substantif « enfants » évoque *a fortiori* une sorte de « disneylandisation » de la culture, phénomène transformant en véritables parcs d'attractions, en non-lieux, divers lieux culturels accueillant désormais des hordes de touristes en quête d'« émerveillement » facile et rapide.

Dans *Fenêtres du temps*, Dorion n'expose pas uniquement la spectacularisation de la mémoire, dans la mesure où la ville de Berlin y permet une véritable expérience mémorielle. En accueillant dans ce recueil la mémoire de la Shoah, Dorion met en scène, aux côtés d'une mémoire spectacularisée, une mémoire que nous pourrions qualifier de « prothésique », suivant l'expression d'Alison Landsberg. Dans *Prosthetic Memory*, essai paru en 2004, Landsberg s'intéresse au rôle et à la portée des technologies et de l'art contemporain dans un contexte se caractérisant par la mutation des cadres sociaux

⁵¹ À ce sujet, voir Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

⁵² Nul n'a peut-être aussi bien dépeint, dans un recueil de poésie québécoise, l'expérience contemporaine du « voyage » que Michel Beaulieu, qui, dans *Kaléidoscope*, décrit un périple sur le continent américain s'effectuant sous le signe de la plus pure « négativité » : l'Amérique y est mise à mal par « l'attraction touristique » et « l'exploitation du légendaire », et le sujet lyrique se replie dans de nombreux lieux impersonnels tels que la « chambre frigorifiée » d'un hôtel, se soustrayant à la ville en attendant de repartir vers une autre destination (Michel Beaulieu, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984, p. 83.)

traditionnels et par la « massification » généralisée de la culture (développement des médias de masse ; explosion du « tourisme de masse »). L'effritement des cadres sociaux communs provoque une fragmentation et une dissémination de la mémoire collective, phénomène obligeant à repenser les canaux de transmission mémorielle selon d'autres modalités que celles décrites par Halbwachs au début du XX^e siècle. En dépit de l'effritement des cadres sociaux traditionnels et de la « massification » de la culture, Landsberg soutient que la culture contemporaine peut, et doit, constituer un vecteur de mémoire, en particulier dans le cas d'expériences collectives ne pouvant plus être relayées par des témoins directs⁵³. Le syntagme « mémoire prothésique » désigne chez l'essayiste un contenu mémoriel faisant l'objet de médiations, notamment artistiques ; la technologie et l'art contemporains sont envisagés par Landsberg en tant que « prothèses » que les sujets « incorporent » à partir de l'« expérience » qu'elles suscitent :

Prosthetic memories are memories that circulate publicly, are not organically based, but are nevertheless experienced with one's own body – by means of a wide range of cultural technologies – and as such, become part of one's personal archive of experience, informing not only one's subjectivity, but one's relationship to the present and future tenses⁵⁴.

⁵³ La mémoire de la Shoah est l'exemple le plus probant que donne Landsberg pour problématiser la question des « mémoires prothésiques » : comme Régine Robin dans *La mémoire saturée*, Landsberg se demande comment penser cette mémoire et sa transmission lors même que les descendants des victimes n'ont pu en entendre le récit de manière « directe » et que les derniers témoins vivants sont en passe de disparaître (Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004 ; Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2003).

⁵⁴ Alison Landsberg, "America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory : Toward a Radical Empathy", *New German Critique*, n° 71, 1997, p. 66. Dans *La mémoire saturée*, Robin, qui se réfère aux travaux de Landsberg, traduit ainsi cette définition : « Les mémoires prothésiques sont des mémoires qui circulent dans l'espace public sans avoir de base organique, mais qui se vivent néanmoins comme totalement incorporées, comme une expérience corporelle au moyen des dispositifs culturels les plus variés et comme tels deviennent des éléments de la propre archive existentielle des individus, formant non seulement leur subjectivité, mais leur relation au présent et au futur. » (Alison Landsberg, citée et traduite par Régine Robin, *La mémoire saturée*, *op. cit.*, p. 361-362.)

Pour Landsberg, ces représentations permettent de « recomposer » des mémoires collectives sur des bases autres que celles que fournissent la nation, la religion et l'origine ethnique. C'est dans sa portée politique que la radicalité de la proposition de Landsberg transparait : on ne peut échapper au régime hypermédiatique contemporain, mais on peut se servir de celui-ci pour repenser des aspects du politique, du « vivre ensemble ». Puisque les mémoires prothésiques ne sont jamais la propriété d'un individu, mais qu'elles possèdent néanmoins la faculté d'affecter chaque sujet singulier, ce type de mémoire « teaches ethical thinking by fostering empathy⁵⁵ » et permet ainsi l'ouverture à l'altérité, à la formation de « new political alliances, based not on blood, family or heredity but on collective social responsibility⁵⁶ ».

Le poème « Berlin X », qui suit immédiatement « Salzburg II » dans *Fenêtres du temps*, propose une expérience de type « prothésique » et manifeste de ce fait les possibilités que recèle la culture contemporaine pour la transmission mémorielle. Le contraste entre « Salzburg II », où la mémoire est totalement réifiée, et « Berlin X » est frappant :

Fouillis des corps et des noms
livrés à la *Topographie des Terrors*
– boue, brasier
chair réduite à la rouille –
on touche à la mémoire
où même le silence
devient audible. (*FT*, 673)

⁵⁵ Alison Landsberg, *op. cit.*, p. 149

⁵⁶ *Ibid.*, p. 155.

La subjectivité, qui occupe une place centrale dans le poème précédent, s’efface dans ce texte où est visité le musée « Topographie des Terrors », ancien siège de la Gestapo et de la SS, et maison de « torture » pendant le III^e Reich. Contrairement à la maison de Mozart, ce lieu, qui condense plusieurs strates temporelles⁵⁷, génère une véritable expérience, une expérience au sens fort du terme, dans la mesure où la mémoire y est incorporée par le sujet. Le pronom indéfini « on » fait écho à la dépersonnalisation des victimes, décrites ici, comme l’a noté Rosalie Lessard, par le biais de déterminants indéfinis pluriels (« des ») et des synecdoques (« corps », « noms », « chair ») renforçant la « déshumanisation⁵⁸ » évoquée par les mots liés par assonance « fouillis » et « rouille ». À la manière de cette « chair réduite à la rouille », la subjectivité se « dissout » presque complètement dans le poème, faisant « corps » avec cette mémoire, ainsi que l’indique le verbe « toucher ». La métaphore « on touche à la mémoire » fait signe vers une conscience « intime » du temps, ce qu’annonçait déjà *Les corridors du temps*, dans un syntagme où le même verbe, « toucher », apparaît : « [l]e temps me touche soudain tendrement » (CT, 266)⁵⁹.

Le contraste entre « Salzburg II » et « Berlin X » est par ailleurs exacerbé par les chutes de ces deux poèmes, lesquelles convoquent le même adverbe (« même ») et le même sens (l’ouïe) dans des perspectives diamétralement opposées : le sujet ne prête qu’une

⁵⁷ Ce site a une longue histoire : situés sur la Niederkirchnerstrasse (dont la partie sud se trouvait sur la ligne de partage entre la RFA et la RDA), les bâtiments abritant la Gestapo et la SS ont été en majorité détruits à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Les ruines ont ensuite été rasées, puis des excavations ont été effectuées, permettant de retrouver et d’exposer les restes de certains bâtiments. En 1987, une exposition temporaire intitulée *Topographie des Terrors* a eu lieu sur le site ; à la suite du succès retentissant qu’a connu celle-ci, de nouveaux bâtiments ont été construits pour accueillir un centre de documentation sur le III^e Reich.

⁵⁸ Rosalie Lessard, *Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007, p. 46.

⁵⁹ Comme les vers « le temps / est une brèche que j’ignorais », le syntagme « [l]e temps me touche tendrement » joue le rôle de pivot dans la poétique de Dorion, en ce qu’il déplace lui aussi discrètement l’objet de la « relation » intime : les termes qui décrivaient la relation amoureuse dans les recueils des années 1980 – « tendresse » (HC, 110 ; RC, 134), « toucher » (HC, 115 ; RT, 133) – sont remotivés par la poète, qui fait du temps et de la mémoire un lieu d’« appui », un port d’attache pour la subjectivité.

oreille distraite à la musique de Mozart (qui « émerveille » le sujet uniquement après qu'il a effectué ses achats), tandis que le sujet, dans « Berlin X », se recueille et se fond à un « silence » d'une gravité telle qu'il en devient presque « audible ». La mémoire, ici, n'est pas qu'un « décor » ; elle est « incorporée » par le sujet, et ce, par la médiation d'une représentation artistique, faisant ainsi écho aux propos de Landsberg. La médiation que procure l'art se déploie également à un deuxième niveau, dans la mesure où le poème de Dorion peut à son tour devenir, pour son lecteur, le vecteur d'une transmission mémorielle, offrant à celui-ci, s'il y « consent », accès à une conscience autre du temps et de l'Histoire.

Hélène Dorion a commencé à publier des livres de poésie au début des années 1980, c'est-à-dire au moment précis où, si l'on se fie aux articles qui se publient à cette époque, la littérature québécoise se trouve dans une « impasse⁶⁰ », l'avant-garde poétique semblant avoir épuisé toutes ses ressources. La poésie n'a effectivement plus qu'une présence et une portée marginales sur « la place publique », et, d'une certaine façon, c'est ce que disent aussi, en creux, les premiers recueils de Dorion : le sujet poétique qui s'y énonce se présente comme « hors champ », c'est-à-dire que l'exclusion en est la caractéristique première. Il y a là, sans contredit, une forme de négativité, qu'il est possible de lire comme François Paré en fonction d'une « problématique propre à l'écriture féminine⁶¹ ». L'œuvre de la poète serait ainsi à inscrire dans la lignée des écrivaines québécoises ayant mis en évidence, autour de 1975, l'invisibilité du sujet féminin dans l'histoire littéraire et l'Histoire.

⁶⁰ François Ricard, « Le problème posé », *Liberté*, vol. 19, n° 3, 1977, p. 8.

⁶¹ François Paré, *op. cit.*, p. 341.

Hors champ, donc, mais aussi orpheline, car l'œuvre de Dorion témoigne également à ses débuts d'une rupture dans la transmission mémorielle. Le motif de la « faille », si important chez la poète, renvoie aussi, nous semble-t-il, à la raréfaction des relais mémoriels. L'absence de telles figures contraint le sujet lyrique à errer dans un intervalle temporel vidé de toute mémoire (*L'intervalle prolongé*) et à répéter de manière presque compulsive des scènes intimes appartenant au passé (*Hors champ*). Nulle part ne voit-on dans les premiers recueils de Dorion la trace d'une transmission intergénérationnelle : le père, qui hante la poésie québécoise du XX^e siècle, est chez Dorion une figure obsolète, une figure que l'on n'a même plus besoin de prendre en charge (Brault, Miron) ou encore de « tuer » sur le plan symbolique (Brossard, Théoret) ; c'est plutôt le sujet lui-même qui, dans *Hors champ*, fait l'objet d'un meurtre. La mère n'a quant à elle rien d'une présence rassurante, étant convoquée pour signifier le bris du lien qui l'unissait antérieurement à l'enfant. C'est plutôt Saint-Denys Garneau, orphelin par excellence de la littérature québécoise, qui vient à l'esprit lorsqu'on lit Dorion, dont les thèmes et la syntaxe font parfois écho au poète de *Regards et jeux dans l'espace*. Mais Garneau n'est jamais convoqué explicitement chez Dorion, qui élabore sa propre mémoire poétique par le biais de mises en exergue invitant dans ses recueils des écrivains aussi variés qu'Octavio Paz, Mathieu Bénézet, René Char, Lorand Gaspar et Janos Pilinszky. Cette construction – ou reconstruction – de la mémoire sur des bases autres que celles qu'on lui connaissait jusqu'alors dans la poésie québécoise s'accroît à partir des *Corridors du temps*, recueil où la mémoire « vive » entre véritablement dans le cœur du poème par l'entremise de Berlin, ville assurant la médiation entre le temps intime et le temps historique. Dans les recueils suivants, Dorion ne cesse de parcourir le temps, convoquant les puissances de l'imaginaire

pour accueillir la mémoire de la naissance de l'homme aussi bien que la mémoire des catastrophes du XX^e siècle, élaborant patiemment au fil des textes une mémoire commune, partageable par tous, une mémoire racontant « l'humain dispersé en nous » (*CT*, 207).

CHAPITRE IV

ÉLISE TURCOTTE. L'ENCOMBREMENT MÉMORIEL

Née en 1957 à Sorel, Élise Turcotte a publié ses premiers poèmes en 1978 dans la revue *La Nouvelle Barre du jour*¹, avant de compléter une maîtrise en littérature à l'Université du Québec à Montréal en 1984 et un doctorat en création littéraire à l'Université de Sherbrooke en 1991. À partir de 1986, Turcotte a enseigné la littérature au collégial pendant plus de vingt ans. Depuis la publication de son premier livre en 1980, une courte nouvelle intitulée *La mer à boire*², l'écrivaine a fait paraître plus d'une dizaine de recueils de poèmes, cinq romans, un recueil de nouvelles, deux essais ainsi que des romans et de la poésie pour jeunes. Ce sont surtout les romans de Turcotte, en particulier *Le bruit des choses vivantes*, qui ont retenu l'attention de la critique universitaire jusqu'à présent : on compte un seul mémoire de maîtrise portant sur la poésie de Turcotte³, alors qu'on recense près d'une dizaine de mémoires et de thèses au sujet de son œuvre romanesque⁴. Un numéro de *Voix et images* a en revanche été consacré à l'œuvre de Turcotte en 2006. Ce numéro comporte les premiers articles de fond sur sa poésie. Denise Brassard, François Paré et Daniel Laforest y soulignent tous trois la proximité entre la poésie et le

¹ Élise Turcotte, « Absence et suite », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 70, 1978, p. 5-17.

² Élise Turcotte, *La mer à boire*, illustrations de Maryse Dubois, Montréal, Éditions de la Lune occidentale, 1980.

³ Ariane Audet, « Les mille tableaux du réel » : analyse de la perception dans *La terre est ici d'Élise Turcotte*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010.

⁴ La plus récente bibliographie complète de Turcotte a été réalisée par Camille Allaire et Jonathan Lamy, « Bibliographie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 75-84.

« romanesque⁵ » qu'on trouve chez Turcotte. Selon les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise*, cette contiguïté procède de la « parenté stylistique et thématique⁶ » des deux genres chez l'écrivaine. Du point de vue thématique, l'univers de Turcotte est effectivement le même de la poésie au roman : la mémoire, l'histoire, l'étrangeté au monde et le deuil constituent tous des motifs structurants dans ses textes. Sur le plan stylistique, il y a fort à parier que le recours à la prose chez Turcotte suscite cette impression de « romanesque » – Turcotte ne publiera son premier recueil en vers qu'en 1997⁷ –, d'autant plus que ses poèmes mettent parfois en scène des « personnages⁸ » et regorgent de marqueurs de narrativité assurant le passage du régime d'énonciation du « discours » à celui de « l'histoire » (au sens de Benveniste). Nous ne nous attarderons pas ici à discuter du statut générique des textes de Turcotte, mais viserons plutôt à mettre en lumière la poétique de la mémoire qui se construit progressivement au fil des quatre recueils que la poète publie au cours des années 1980. Ces textes forment un cycle d'écriture particulier, que nous nommerons celui de « l'encombrement » mémoriel.

⁵ Le passage de la poésie au roman fait l'objet de l'article de Daniel Laforest, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 59-73.

⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 610.

⁷ Élise Turcotte et Jocelyne Allouche, *Deux ou trois feux*, poèmes d'Élise Turcotte et photographies de Jocelyne Allouche, Montréal, Dazibao, coll. « Des photographes », 1997.

⁸ *La voix de Carla* met en scène un « personnage » nommé Carla (*VC*, 27) et *La terre est ici* s'ouvre sur l'énoncé « [j]e suis un personnage » (*TI*, 9). Nous discuterons plus loin du statut problématique du « personnage » dans la poésie de Turcotte.

« JE NE SAIS RIEN DU DEDANS »

Il n'est pas surprenant qu'Hélène Dorion elle-même ait publié un compte rendu du premier recueil de Turcotte, *Dans le delta de la nuit* (1982), dans la mesure où les écrits de « jeunesse » des deux poètes présentent des affinités certaines sur le plan thématique. Dorion écrit dans *Québec français* que Turcotte « entreprend dans ce recueil la saisie de l'essentiel, le déchiffrement de l'écart, de l'infranchissable distance entre ces trois pôles (en delta donc) : le moi, l'autre, le réel⁹ ». Ces lignes de Dorion pourraient décrire ses propres textes, tant la distance entre soi et le monde y constitue un véritable moteur d'écriture, ainsi que nous l'avons montré dans le chapitre précédent. Turcotte et Dorion partagent à leurs débuts un lexique commun : les substantifs « brèches » (*DN*, 11), « distance » (*DN*, 11), « manque » (*DN*, 17), « fissure » (*DN*, 27), « absence » (*DN*, 51), « perte » (*DN*, 57) et « déchirure » (*DN*, 60) se retrouvent dans les textes de l'une comme de l'autre et marquent dans les deux cas l'ouverture du temps de l'intervalle :

Depuis que je guette les hiéroglyphes d'amour, la perte de toi, tu, n'importe qui, ma mère peut-être, toute cette force de moi, cette histoire enfouie, je suis, traversée par des ombres qui bavardent, dans le delta de la nuit. (*DN*, 7)

La locution conjonctive « [d]epuis que », fréquente chez Turcotte, marque le début d'un procès à l'aspect sécant : le premier poème du recueil ne comprend pas de repères temporels qui fixeraient une borne indiquant la fin du procès. L'intervalle de temps est dans ce poème ouvert et il se « prolonge » jusqu'à la toute fin du recueil. C'est la perte de

⁹ Hélène Dorion, « *Dans le delta de la nuit* », *Québec français*, n° 48, 1982, p. 6.

l'autre, ici anticipée, qui plonge le sujet dans ce lieu du « delta de la nuit ». La rupture, à l'inverse de chez Dorion, ne renvoie pas à un passé tangible, mais appartient à l'imaginaire, au fantasme, ce que dénote par ailleurs la succession de compléments au nom « perte » : « toi, tu, n'importe qui, ma mère peut-être », syntagmes indiquant que l'objet de cette perte a peu d'importance (il est interchangeable) en regard de l'événement fort que représente la perte elle-même¹⁰. Les temporalités mises en place par Turcotte et Dorion dans leurs premiers recueils respectifs sont ainsi apparentées : il s'agit dans les deux cas du temps de l'intervalle qu'ouvre une « passion », terme qui apparaît également à plusieurs reprises dans le premier recueil de Turcotte (*DN*, 34, 43 et 60).

Toutefois, l'intervalle temporel mis en place par Turcotte au seuil de son recueil se distingue de l'intervalle « infernal » de *L'intervalle prolongé*, lequel plonge le sujet dans la nuit de l'amnésie : chez Turcotte, la nuit, par son rattachement à l'image du « delta », est plutôt signe de multiplicité et, surtout, de convergence¹¹. L'univers poétique de Turcotte est largement structuré par des représentations géographiques ayant pour particularité de mettre à plat l'espace : la poète manifeste une véritable fascination pour les « mappemonde[s] » (*DN*, 41), les cartes et les atlas, représentations qui permettent une saisie globale par le regard d'une étendue géographique¹². Nous y reviendrons, mais soulignons dès à présent

¹⁰ L'identité du « tu » auquel le « je » s'adresse dans ce premier poème est toutefois précisée plus loin dans le recueil : il s'agit, selon toute vraisemblance, d'un amoureux, ainsi que l'indique un poème où interviennent de nouveau la préposition « depuis » et la symbolique archaïque du premier poème : « Parler le labyrinthe décrire le cri papyrus insensé depuis la peine d'amour l'intermittente terreur et puis ça ne te dit rien. » (*DN*, 37)

¹¹ C'est d'ailleurs ainsi que François Paré intitule l'article qu'il consacre à la poésie de Turcotte en 2006 (François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 35-45).

¹² Le substantif « mappemonde » apparaît également dans *La voix de Carla* (*VC*, 24). L'intérêt de Turcotte pour la géographie traverse par ailleurs son premier roman, *Le bruit des choses vivantes*, où l'enfant de la narratrice lui demande notamment « de dessiner une mappemonde » (Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1998 [1991], p. 63). Pour une analyse de ce

que, avec le syntagme « dans le delta de la nuit », le temps cyclique de la nuit acquiert une visibilité par le truchement du substantif polysémique « delta », qui renvoie à la lettre grecque (Δ), et donc à une forme à trois pôles, comme l'écrivait Dorion dans son compte rendu, aussi bien qu'à une zone maritime où affluent diverses branches d'un fleuve. Le « delta de la nuit » désigne ainsi un lieu de convergence, sorte d'espace-temps mental investi par une subjectivité, qui se fait elle-même lieu de passage pour « des ombres qui bavardent ». Dès le premier poème de son tout premier recueil, Turcotte donne à lire une certaine vision du monde contemporain, qui demeurera constante au fil de ses textes : le monde, et, par extension, le sujet, s'y trouve « encombré » par du langage, par une multitude de voix issues de lieux discursifs hétérogènes.

Dans le premier recueil de Turcotte, ce sont en particulier les discours théoriques des années 1970 – ceux de la psychanalyse, du féminisme, du structuralisme et de la contre-culture – qui s'immiscent dans les énoncés du « je » : le sujet lyrique se décrit comme une « [h]ystérique », une « [t]ache injustifiable » (*DN*, 13) et une « [p]etite éros odorante » (*DN*, 32) avant de convoquer, tout aussi ironiquement, Lacan : « je pensais à lacan que je lisais en me rongant les ongles jusqu'aux coudes de l'imaginaire. » (*DN*, 44) La poète marque par l'ironie sa non-adhésion à certains des *topoi* du discours de la psychanalyse, comme celui de l'hystérie féminine, et se rallie plutôt à Josée Yvon – figure phare dans les années 1970 et 1980 de la contre-culture et du féminisme québécois –, dont est par ailleurs cité, dans le recueil de Turcotte, un fragment de texte traitant de la « folie » féminine :

roman, voir Marie-Pascale Huglo, « Le quotidien en mode mineur : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2009, p. 99-115.

« Viens-t'en, nous boirons du seven-up, et deviendrons folles parce que rien n'arrive »
(*DN*, 24)¹³.

Plus largement, l'intérêt du dialogisme dans le premier recueil de Turcotte réside dans le rapport qu'il entretient avec l'enjeu principal de ce texte ainsi que dans la conception particulière de la subjectivité et du langage qu'il révèle. Cet enjeu, Turcotte l'indique au tout début du recueil : il s'agit de « [s]'attraper par les souvenirs » (*DN*, 17), c'est-à-dire de parvenir, en tant que sujet féminin campé dans cet espace-temps de la fin du XX^e siècle québécois, à esquisser les contours de son identité (« s'attraper ») par le recours à la mémoire personnelle (les « souvenirs »), de façon à en arriver à une première formulation de son « identité narrative », au sens où l'entend Ricœur. Pour le philosophe, l'identité personnelle se construit à travers la « mêmeté » (ou identité-*idem*) et l'« ipséité » (ou identité-*ipse*). La cohésion entre ces deux pôles de l'identité est assurée par la « mise en intrigue » et la narration de soi, qui produisent une « synthèse de l'hétérogène » et rendent possible ce que Ricœur nomme « identité narrative »¹⁴. Or, *Dans le delta de la nuit* ne « raconte » pas l'histoire du sujet lyrique. Ce texte met plutôt en scène la découverte, d'une part, de l'interdépendance de la mémoire personnelle et de la mémoire collective (entendue ici non pas dans un sens « national », mais dans un sens beaucoup plus large), et, d'autre part, de la nature langagière de cette mémoire : en quête de « souvenirs », le sujet replonge dans « le langage tout mêlé de petite fille » (*DN*, 32), débusquant des « mémoires de mots » (*DN*, 26). Le dialogisme révèle ainsi chez Turcotte le « poids » des divers discours produits

¹³ Turcotte n'indique pas la référence dans son texte, mais cet extrait provient de Josée Yvon, *Travesties-kamikazes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Lecture en vélocipède », 1980.

¹⁴ À ce sujet, voir Paul Ricœur, « Le soi et l'identité narrative », *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996 [1990], p. 167-198.

par une société dans la construction de l'identité subjective. Le « je » ne trouve pas une mémoire personnelle « pleine » ; il découvre plutôt le caractère fragmenté de son identité et sa propre « porosité au monde¹⁵ », étant un canal de médiation pour diverses voix, pour ces « ombres qui bavardent ». Pensé avant toute chose en tant que sujet langagier, le « je » constitue une caisse de résonance, un « carrefour » où s'entremêlent de multiples fils discursifs formant des « nœuds » de langage.

À l'inverse du sujet lyrique chez Dorion, qui exprime un profond sentiment de vacuité débouchant sur l'immobilisme et l'amnésie, le « je » chez Turcotte doit plutôt être envisagé en tant que sujet « occupé », et ce, dans au moins deux sens : le « je » constitue une « zone », un « delta », où s'enchevêtrent divers fragments de langage – le sujet est pour ainsi dire plein d'une mémoire discursive – et il est « occupé » par une tâche, laquelle consiste à déchiffrer, à défaire des nœuds de langage. C'est vers cette hypothèse que pointe le substantif « hiéroglyphes » du premier poème, et, plus loin, le syntagme « papyrus insensé » (*DN*, 37) : le sujet est fait de langage, de signes exigeant un décryptage, projet s'apparentant à un véritable « travail », terme qui intervient lui-même dans un syntagme reprenant à un mot près le titre du recueil, « [d]ans le travail de nuit à rafraîchir les mémoires » (*DN*, 32). Ce syntagme suggère que l'activité du sujet dans ce recueil a pour objectif de faire remonter à la surface du texte des fragments de mémoire appartenant à différents champs discursifs et entrant dans la composition de son identité.

Il s'agit donc de « réactualiser » des fragments de passé, mais en n'en fixant jamais de façon définitive le sens, c'est-à-dire en leur assurant une certaine mobilité dans le

¹⁵ J'emprunte cette expression à Nicoletta Dolce (*La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2006). Cette thèse a été publiée sous le même titre chez Nota bene en 2012.

poème. La « fluidité » est thématifiée dans ce recueil par les images récurrentes des eaux en mouvement, et, sur le plan formel, la « mouvance » se répercute dans l'usage particulier que fait Turcotte de la langue et de la syntaxe, de même que dans sa pratique du motif. La mémoire est certainement le motif dominant des recueils des années 1980 de Turcotte et, ainsi que nous le montrerons, la poète développe ce motif via une pléthore d'images hétérogènes. Turcotte se garde toutefois d'explicitier ce qui relie celles-ci : il incombe au lecteur de découvrir – comme le « je » qui déchiffre des « hiéroglyphes » – le fil souterrain qui unit les images se juxtaposant dans ses textes. C'est que la poésie chez Turcotte a pour fonction de « multiplie[r] le réel par petits bouts de serpents » (*DN*, 45) ; le polysémantisme se rend apparent, sur le plan microstructurel, dans une approche « parataxique » du langage poétique, ainsi que dans cet extrait qui se lit comme un fragment d'art poétique explicitant, formellement et thématiquement, cette conception particulière : « Ne pas fixer tout de suite l'image : comment alors reconnaître sa propre ressemblance. Les signes du corps dans le noir. La mémoire. » (*DN*, 27) Témoinnant d'une organisation spécifique du langage, de même que de la façon dont se construit le sujet d'énonciation dans sa poésie, la parataxe est un élément clé du « travail de singularisation¹⁶ » auquel se livre Turcotte. La suppression des liens de coordination et de subordination assure la mouvance des « signes » ; c'est au cœur de cette configuration mobile, ce montage de fragments de langage, que la « propre ressemblance » du sujet – son « autoportrait » pourrait-on dire en empruntant un terme fréquemment employé par la poète – se révèle. Plus encore, la parataxe dévoile la structuration de l'imaginaire et le fonctionnement la mémoire dans les recueils de Turcotte :

¹⁶ Jean Starobinski, « Préface », dans Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 6.

le sujet saisit « par bouts [...] des indices » (*DN*, 30), qui s'accroissent dans le poème sans toutefois s'organiser en une « histoire » pleine qui viendrait combler les « interstice[s] » (*DN*, 31) et les « trous » (*DN*, 35) que comporte invariablement toute mémoire. « Rafraîchir » les mémoires, ce serait donc leur donner une visibilité, les actualiser dans le texte sans les étouffer dans une histoire qui ne respire pas, une histoire « morte ».

Dans la poésie de Turcotte, l'Histoire est ce qui rend inerte la mémoire, ce qui en tue la pluralité. Cette idée, qui sera amplement développée dans ses recueils ultérieurs, apparaît sous une forme embryonnaire dans les premières pages de *Dans le delta de la nuit* via la mise en scène d'une fête soulignant l'anniversaire de naissance du sujet. Cette scène intervient au tout début du recueil : « Prendre le crayon, les lettres rondes d'un geste doux défilent sur le blanc comme l'écriture sur le gâteau. À qui la fête ? Je ne savais pas. » (*DN*, 11) Premier de tous les événements – et premier événement pris en charge par la poésie chez Turcotte –, la naissance marque « l'enracinement dans l'histoire » (*DN*, 14). La naissance est le temps « zéro » de l'histoire du sujet ; elle est « l'origine » du récit de soi et de l'identité narrative. C'est en outre à partir du nom propre reçu à la naissance que peut s'articuler cette identité, ainsi que le souligne Ricœur dans *Soi-même comme un autre* : le nom propre assure « la permanence dans le temps du sujet », en faisant « correspondre une désignation *permanente* au caractère non répétable et indivisible d'une entité, quelles que soient ses occurrences¹⁷ ».

Or, le « je » chez Turcotte ne se reconnaît pas dans ce nom propre qui lui a été attribué (« À qui la fête ? Je ne savais pas »), et refuse à deux reprises de « [s]e nommer » (*DN*, 14 et 15), c'est-à-dire de recourir à « [l]a mémoire blanche du nom » (*DN*, 14), cette

¹⁷ Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*, p. 41.

forme vide qui « emball[e] » le sujet comme le « papier de couleur » recouvrant les cadeaux d'anniversaire (*DN*, 17). Le sujet « [s]'étouffe sur les chandelles » du gâteau d'anniversaire (*DN*, 12), comme si Turcotte rendait concrète l'asphyxie produite par le nom propre, qui a pour fonction de « clarifier le dedans, le dehors » (*DN*, 15). C'est contre cette fixation, cette crispation des frontières entre intériorité et extériorité que se révolte le « je » : découvrant le caractère pluriel, mouvant et fragmenté de son identité, le sujet se fait « pyromane », « revendiqu[ant] tous les feux » et le droit de « déranger l'histoire » (*DN*, 15). À l'inverse de la subjectivité chez Dorion, qui *subit* la marginalisation et l'exclusion de l'histoire, le « je », chez Turcotte, assume cette situation périphérique, s'entêtant à habiter la marge, à occuper cette zone obscure que représente le « delta de la nuit ».

Déranger l'histoire : à partir du déchiffrement des divers langages structurant son identité, Turcotte élabore ce qu'on pourrait nommer une « contre-mémoire », c'est-à-dire une mémoire qui déjoue les discours de savoir produits par les « bouches rigides » et les « empêcheurs totalitaires » (*DN*, 32), une mémoire souple et plurielle, fournissant des assises identitaires au « je », mais résistant à la réification. Aussi le « je » se fait-il tour à tour « monstre » (*DN*, 18), « shaman » (*DN*, 30) et « sorcière » (*DN*, 36), toutes figures du non-conformisme, de l'altérité, et qui, dans le cas de la sorcière et du shaman, ont de surcroît le pouvoir surnaturel de transgresser la linéarité du temps en communiquant avec les morts. Aux côtés de la « mémoire blanche » du nom propre, le « je » revêt divers « costumes » (*DN*, 25), construisant une sorte de mosaïque mémorielle, une « mémoire noire » (*DN*, 53), qui abrite en son sein la femme de Loth, figure importante de la désobéissance féminine : « Je dis noire, noire comme la mer rouge de sel, les statues de sel

au fond de la mer, enlisées pour toujours dans le corail, submergées, les petites plaintes d'oubli » (*DN*, 53). Il y a sans contredit chez Turcotte une prise en charge de la question de la représentation du sujet féminin : investir les zones d'ombre, comme ce « fond de la mer » où a été oubliée la statue de sel en laquelle s'est transformée la femme de Loth, c'est mettre en branle un imaginaire mémoriel, c'est créer un espace de langage pour faire « bouger » la subjectivité féminine contemporaine. Turcotte assure à celle-ci une mobilité par le recours à diverses représentations – représentations « puissantes », en l'occurrence – du sujet féminin dans la culture occidentale. De ce point de vue, *Dans le delta de la nuit* serait à inscrire dans le sillage de la poésie québécoise de la fin des années 1970.

Toutefois, de la poésie féminine des années 1970 aux premiers textes de Turcotte, la tonalité se modifie : *Dans le delta de la nuit* comporte des accents de révolte, mais, de façon générale, la colère qui scandait les textes de ses prédécesseuses s'est dissipée. Ce n'est pas que les enjeux soulevés par ces poètes soient devenus caducs : ayant assurément participé à la « formation » de l'écrivaine, la langue des poètes des années 1970 – celle du formalisme, de la contre-culture et de la première vague féministe – fait encore partie de l'horizon d'écriture de Turcotte, qui n'hésite pas, dans ses deux premiers recueils, à ponctuer ses poèmes de mots anglais et de tournures orales, à la manière des poètes contre-culturels de la décennie précédente. La différence entre le corpus des années 1970 et une œuvre plus récente comme celle de Turcotte réside dans l'approche de la mémoire qu'on y retrouve. Dans les écritures au féminin des années 1970, on ressent un certain « devoir » de mémoire, une certaine injonction à donner une visibilité aux absentes de l'Histoire, alors que chez Turcotte, la mémoire n'est pas présentée comme une obligation. La plongée dans la mémoire s'y accomplit en toute liberté et procure *a fortiori* une certaine « joie » au sujet,

comme en témoigne le dernier poème de la première partie du recueil, intitulée « Histoire » :

Mais là, tu as été obligé d'écouter parce que mon cœur battait à toute allure et que je commençais lentement à disparaître. Alors tu as dessiné nos silhouettes sur le mur comme ça on aurait une doublure et on pourrait dormir en paix.

Puis, on s'est bercé et on a rêvé peut-être le même rêve avec la rivière de feu dans le lit pirogue, nous fêtant l'exploration de la mémoire et du verbe. (*DN*, 38)

Le sujet féminin « existe » dorénavant : sa voix a été entendue et il a acquis une certaine visibilité (« silhouettes », « doublure ») dans l'Histoire. C'est peut-être en raison de cet accès à la représentation que l'apaisement peut survenir (« dormir en paix », « bercé »). Plus encore, dans ce poème, Turcotte reprend et transforme le thème de la fête, initialement présent sous la forme de l'anniversaire de naissance, pour exprimer la jubilation d'un sujet découvrant la mémoire et la langue. Le « je » peut « jouer » avec la langue et la mémoire, car il possède la liberté de parcourir « le temps chevelu » (*DN*, 55) et d'en découper, suivant le modèle de la parataxe, certains morceaux afin de construire une mosaïque « contre-mémorielle », où figurent une pluralité de représentations de la subjectivité féminine, telles que la sorcière et la femme de Loth. La mémoire se présente ainsi chez Turcotte comme une sorte de « répertoire » de signes (mots et images) prêts à être réactivés, remobilisés, sur « le petit théâtre des mots » (*DN*, 18) que représente la scène du poème.

Dans les premières œuvres de Dorion, le sujet lyrique, exclu du « réel », évolue dans les limbes d'une mémoire intime, dont les fragments ne cessent d'être actualisés au cœur du poème. Ce n'est qu'à partir des *Corridors du temps* que Dorion parvient à quitter le

territoire de la mémoire intime, laquelle est traversée par la perte et l'absence, pour chercher les signes de sa présence au monde, et entrer dans la durée historique. Chez Turcotte, on ne retrouve pas une telle dualité entre intime et monde « extérieur », dans la mesure où la subjectivité se donne dès le départ comme un creuset où se bousculent discours, représentations et images. L'espace de l'intime n'est en ce sens pas hermétique chez Turcotte, et il n'est même pas certain qu'on puisse parler d'une telle chose que « l'intime » à propos de son œuvre : le sujet qui, au seuil du recueil, exprimait le désir de « [s]'attraper par les souvenirs » (*DN*, 12) arrive non pas à une « synthèse » de sa vie, de son identité, mais découvre qu'il est constitué d'un « mélange de signes » (*DN*, 31) et affirme dans le dernier poème du recueil qu'il « ne sai[t] rien du dedans » (*DN*, 61). Le premier recueil de Turcotte s'oppose en ce sens à l'intimisme qu'on trouve chez des écrivains tels que Gabrielle Roy¹⁸ et permet également de nuancer fortement ce qu'on dit du « virage intimiste » dans la littérature québécoise au tournant des années 1980 : contrairement à Dorion, chez qui l'intimité douloureuse occupe tout l'espace du poème au cours de cette décennie, Turcotte met plutôt en scène un sujet poreux, dont l'identité se constitue à partir de fragments de langage et de lambeaux de mémoire issus de divers espaces-temps.

Dès lors, s'il faut parler d'un encombrement dans la poésie de Turcotte, c'est d'abord et avant tout parce que le « je » qui s'y déploie est « gros » de langages à partir desquels prend forme un vaste réseau mémoriel. En ce sens, le substantif « mémoire » chez Turcotte ne désigne pas tant les « souvenirs » d'un sujet qu'un fonds commun langagier entrant dans

¹⁸ À ce sujet, voir le beau texte de Jacques Brault, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 387-398.

la composition de toute subjectivité. Cette mémoire est à la source de la construction d'un imaginaire qui n'a rien de « tranquille » : « circulant dans le sang tumultueux » (*DN*, 58), à l'écoute de « l'écholalie des carcasses » (*DN*, 29), le sujet « dev[ient] l'antre de l'histoire » et se met à « raconter différents effets de sens » (*DN*, 49). Le motif de l'obscurité – le « delta de la nuit » ; « des ombres qui bavardent » – se précise dans la métaphore de « l'antre de l'histoire ». Celle-ci évoque une cavité, un espace sombre, où sont consignées des mémoires féminines, des mémoires qui exigent désormais de refaire surface. L'espace de l'antre (ou de l'« entre »), qui chez Dorion désignait la distance à l'égard du réel, devient chez Turcotte un lieu de circulation pour la subjectivité. Cette mobilité, qui s'oppose à l'inertie du sujet chez Dorion dans *L'intervalle prolongé*, permet l'invention, la création d'*histoires*¹⁹ s'opposant à l'Histoire en tant que « grand récit » totalisant et univoque.

LA MÉMOIRE FRAGMENTÉE

Paru en 1984, le second recueil de Turcotte, *Navires de guerre*, poursuit l'exploration de la « mémoire et du verbe » entamée avec *Dans le delta de la nuit*. Comme dans ce recueil, le premier poème de *Navires de guerre* est placé en retrait, étant séparé des suivants par une page blanche. Ce poème *incipit* installe une « scène d'énonciation²⁰ » particulière :

¹⁹ Le substantif apparaît fréquemment au pluriel au sein de ce recueil : « mon corps de nuit, d'histoires » (*DN*, 31) ; « une réjouissance à pouvoir se rencontrer dans nos histoires » (*DN*, 32) ; « on est parfois très baroques avec des foisonnements d'histoires » (*DN*, 43).

²⁰ Dominique Maingueneau définit la « scène d'énonciation » comme « la situation dont le texte prétend surgir : non celle de l'individu Proust écrivant dans sa chambre aux murs couverts de liège, mais celle du narrateur de *À la recherche du temps perdu*, celle où le lecteur entre en contact avec une instance proprement littéraire dans un temps et un espace définis par l'énonciation du texte. » (Dominique Maingueneau,

C'est une question de vie et de mort. Nous serions dans le silence d'une histoire de vie et de mort, à travers la ville apparente, l'architecture compliquée des sens, le passé dans le présent, le futur antérieur d'une inscription transparente sur une bien petite carte de souhait. (NG, 7)

Le sujet, un « nous », est situé dans une temporalité particulière, celui du conditionnel présent, qui a ici une valeur ambiguë, puisqu'il peut renvoyer aussi bien à un futur potentiel qu'à un « irréel du présent²¹ ». La seconde hypothèse, celle d'un « irréel du présent », semble la plus pertinente, puisque l'on plonge dès le deuxième poème dans une sorte de « récit » fragmenté qui s'appuie sur l'imaginaire mémoriel esquissé avec *Dans le delta de la nuit* :

Le premier jour, je me suis mise à regarder ce qui n'existait pas encore comme un navire de guerre sur une mer morte. Une seule survivante chantait inlassablement, toujours la même chanson, de peur de perdre sa voix, sa petite voix évanouie dans le soleil de midi. Sur la table, il y avait un casse-tête dont j'essayais furieusement de rassembler les morceaux. Je savais que j'allais habiter dans une autre maison. Dans mon rêve, des corps bougeaient, se fouillaient, tournaient autour d'une scène, une scène fragile, si fragile, dans le cœur du silence. (NG, 9)

L'« histoire de vie et de mort » prend forme à partir de l'imagination du « je » qui pose sur la scène du poème un personnage, la survivante, auquel s'ajouteront deux autres « personnages occupant le jour et la nuit du récit » (NG, 10). L'identité de ces personnages n'est jamais explicitement révélée, mais on peut néanmoins les associer aux figures de l'amoureux et du père, tous deux convoqués plus loin dans le recueil²². Ce deuxième poème

Linguistique pour le texte littéraire, 4^e éd., Paris, Nathan Université, coll. « Lettres supérieures », 2003, p. 11.)

²¹ Au sens où le locuteur « sait, au moment de l'énonciation, que le procès n'est pas présentement réalisable dans le monde réel » (Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004, p. 317-318).

²² L'amoureux apparaît dans le poème suivant (NG, 11), tandis que la figure paternelle intervient beaucoup plus loin dans le recueil (NG, 44).

soulève un problème capital, qui traverse toute l'œuvre poétique de Turcotte : celui de la représentation de l'antériorité. Dans le texte cité, ce problème se rend manifeste dans l'absence de lien logique entre la première phrase et la deuxième phrase. En plus de s'opposer sur le plan logique – le complément circonstanciel « [l]e premier jour » s'oppose au syntagme « une seule survivante », qui suggère une antériorité à ce « premier jour » –, ces deux phrases s'inscrivent dans des plans énonciatifs différents (celui du discours, dans le premier cas, et celui de l'histoire dans le deuxième). Or, la fracture logique et énonciative provient de ce que ce « premier jour » ne renvoie pas à une « origine », à un commencement absolu, mais marque plutôt l'ouverture du temps succédant à la « catastrophe » suggérée par l'image du navire de guerre. Chez Turcotte, le présent de l'énonciation est un présent de l'après-coup, ainsi que l'exprime dans *Navires de guerre* un syntagme s'apparentant à un commentaire métatextuel : « l'histoire aurait toujours déjà eu lieu avant même qu'il en soit dit quelque chose » (NG, 23). La parole – la « petite voix » de la survivante – arrive ainsi invariablement après le drame, dans ce temps de l'après-coup, qui est également celui du constat de l'éclatement de la subjectivité, métaphorisée ici par le « casse-tête » sur la table.

Mais « que s'était-il passé » (NG, 13) ? Quelle est cette catastrophe, cet « événement qui a signé [l]a mort » (NG, 53) du sujet, qu'évoque l'image du naufrage ?

Rien.

Les voix se croisent et s'éloignent. S'enfoncent. Se calment en apparence.

Rien, ou presque. Parce qu'une seule phrase, même un début de phrase inexplicablement légère, invisible presque, sur le bord de disparaître, avait mordu la meilleure partie de ma peau sans savoir ce qui se tramait là, ce qui brillait, juste avant que tout le reste chavire. (NG, 14)

L'événement qui a fait « chavire[r] » le « navire de guerre » du premier poème est d'abord et avant tout un événement *langagier* : c'est le presque rien de l'amorce d'une phrase, d'une parole proférée par une instance inconnue (le poème ne dit pas à qui attribuer cette phrase). À l'inverse de *Dans le delta de la nuit*, où le sujet fête la découverte de la mémoire et de la parole, dans *Navires de guerre*, le verbe blesse, la phrase entamant, trouant la peau du sujet. Or, cette « blessure », écrit Turcotte plus loin, est « cicatrisée depuis toujours » (NG, 48) : la langue est ainsi ce qui a déchiré, zébré le « je », mais elle est aussi la condition d'émergence de celui-ci ; elle est un signe opaque, rouge, qu'il porte sur son corps et qui rappelle incessamment le morcellement initial. Ce signe est là « depuis toujours », c'est-à-dire que la naissance du sujet est corollaire à cette découverte du langage. Comme l'écrit François Paré, chez Turcotte, « [l]a naissance au langage [est] [l]a seule véritable origine²³ » du sujet. Le langage est l'événement fondateur qui marque le début de la conscience de soi et qui, ce faisant, permet aux événements subséquents de s'inscrire dans la conscience du « je », de devenir, en d'autres termes, de la *mémoire*.

Le langage déchire la plénitude du sujet, mais cette plénitude « antérieure » ne peut être représentée que sur un mode *imaginaire*. On ne trouve pas, dans l'œuvre de Turcotte, l'idée, comme chez Dorion, d'une « unité » originelle du sujet ou encore d'une fusion, dorénavant rompue, avec l'Autre. « Nous étions tous séparés depuis le début » (NG, 51), écrit Turcotte, et le temps de l'après-coup, de la séparation et de la fragmentation, est l'unique temps qu'il est possible d'habiter, d'investir ; ce qui précède, à savoir l'antériorité évoquée par la survivante dans le deuxième poème, ne peut en ce sens appartenir qu'à

²³ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 42.

l'ordre du rêve, du fantasme, ainsi qu'en rend compte la métaphore de la « tache de naissance » dans le texte de Turcotte. L'origine est une « tache de naissance » (NG, 37) et une « tache dans le blanc de [l]a mémoire, dans le creux [des] reins » que le sujet ne « pouvai[t] pas voir » (NG, 41). Cette origine est inscrite sur le corps du sujet, mais demeure à jamais invisible et indicible.

À plus forte raison, c'est l'idée d'une compréhension – au sens d'une intellection, mais aussi au sens étymologique de « saisir ensemble », de « rassembler » – du sujet à partir de ses origines qui est invalidée dans ce recueil. Le sujet est condamné à tourner dans la langue autour de cette tache ne pouvant être remémorée, autour de cette tache aveugle qui appartient par définition à l'ordre du « silence » (NG, 9). C'est ce qu'indique le surgissement de la figure de la survivante dans le deuxième poème, relais fictif rendant perceptible la déchirure induite par l'événement : « le premier jour », celui d'*après*, appartient au « je », alors que ce qui se rapporte au temps d'avant est imputé à un autre sujet, une instance impersonnelle en l'occurrence. La fracture énonciative rend visible cette antériorité d'avant la langue, d'avant la mémoire : la survivante « chant[e] inlassablement, la même chanson, de peur de perdre sa voix », comme si elle était amnésique, comme si seul le son de sa voix pouvait lui rappeler sa présence au monde. Le chant, dans ce cadre, n'est pas encore parole articulée, encore moins « récit » ou « histoire » ; la survivante *répète* les mêmes sons, dans un présent dépourvu de toute perspective ou profondeur. Ce présent s'apparente au « temps de la voix sans parole » que décrit ainsi Paul Zumthor :

Les émotions les plus intenses suscitent le son de la voix, rarement le langage : en-delà, en deçà de celui-ci, murmure et cri, immédiatement branchés sur les dynamismes élémentaires. Cri natal, cri des enfants dans leurs jeux, ou celui qu'arrache une perte irréparable, un bonheur indicible, cri de guerre, qui de toute sa force aspire à se faire

chant : pleine Voix, dénégation de toute redondance, explosion de l'être en direction de l'origine perdue – du temps de la voix sans parole²⁴.

Sans doute le « je » est-il cette « survivante », mais le changement sur le plan énonciatif indique que c'est sur le mode imaginaire seulement que le sujet peut se représenter cette antériorité, et ce, en convoquant une figure fictive, un autre qui n'est pas encore le « je », procédé rappelant l'emprunt des masques du shaman et de la sorcière dans le recueil précédent.

Le lien qui unit la « survivante » et le « je » s'exprime plus loin dans le recueil par le biais d'un tiers, « la petite », figure assurant la médiation entre l'imaginaire et le « réel » :

Il y avait une autre photographie où j'entendais la petite relater son séjour dans une ville pleine d'oiseaux peut-être, l'hôtel, les lits défaits le matin, l'immense affiche lumineuse sur l'édifice en face, les yeux ouverts sur la nuit. Son père lui tenait la main et elle ne voyait pas le chemin qu'elle allait parcourir jusqu'à la chambre d'écriture où elle recomposerait son rêve tenace sur les débris de la guerre, de l'amour, occupant sa pensée dans l'ombre de l'autre et du doute. [...] Elle savait que quelque chose de cela allait disparaître. Un visage et certaines caresses. Sur le pont, elle avait senti la vie remonter sous sa peau, toutes ses vies sortir de sa bouche comme un ruban multicolore de magicienne. (NG, 44)

À l'instar de François Paré²⁵, on pourrait faire une lecture psychanalytique de ce poème où s'exprime la rupture du lien avec la figure paternelle – plus loin le père « ne lui tenait plus la main mais parlait de fuite » (NG, 45) –, mais c'est le développement et la transformation des images initiales de la survivante et du navire de guerre qui permettent de détecter la configuration particulière de la mémoire dans ce recueil. Le complément circonstanciel « [s]ur le pont » assure discrètement le passage entre la survivante, la petite et le « je », car Turcotte situe la petite exactement au même endroit que la survivante du premier poème :

²⁴ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 13.

²⁵ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 35-45.

le sujet « elle », qui ailleurs dans le recueil arbore une « robe de matelot » (NG, 38), est en effet placé sur ce qu'on imagine être le pont d'un bateau. Toutefois, à la différence de la survivante, la petite ne chante pas, elle expulse des « histoires » qui seront « recompos[ées] » dans le texte que le « je » écrira ultérieurement dans la « chambre d'écriture ». Cette scène où la petite entre dans le champ du langage et de la mémoire se situe elle-même à la frontière de la mémoire et de l'imagination, et ce, par l'intermédiaire de la photographie d'enfance qu'examine le « je ». Cette photographie exemplifie le *punctum* de la photographie dont parle Barthes dans *La chambre claire* : chez Turcotte, le *punctum* n'est pas nommé comme tel – s'agit-il du père qui tient la main de l'enfant ? –, mais ce silence relatif au détail particulier de la photographie qui produit ce trouble décrit par Barthes est lui-même la marque du *punctum*²⁶. La photographie dans le recueil de Turcotte atteste la tenue de ce voyage en famille ; elle est une preuve du « ça-a-été²⁷ » et fait surgir la mémoire de cet événement, mais elle replace également le « je » au cœur du « territoire imaginaire » de l'enfance (NG, 34), espace de rêve et de fiction où se déploient de multiples « vies » parallèles. La photographie, « par ce qui manquait et par ce qu'il y avait en trop » (NG, 16), déporte le « je » dans le « corridor savant » de « l'imaginaire », lieu où s'articulent les « scénarios infinis » (NG, 35) qui ont rythmé l'enfance du sujet aujourd'hui assis à la table d'écriture. La survivante du premier poème appartient en ce sens peut-être à ce « rêve tenace sur les débris de guerre » s'étant articulé dans l'imaginaire

²⁶ Au sujet du *punctum*, Barthes écrit : « L'effet est sûr, mais il est irrepérable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant en une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. » (Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 87.)

²⁷ *Ibid.*, p. 120.

du sujet-enfant ; celle-ci, privée de mots et de mémoire, quitte l'espace immobile de la « mer morte » (NG, 9) pour resurgir dans l'espace du poème et signifier de nouveau.

La survivante donne à penser cette antériorité inatteignable, l'origine à jamais « perdue » évoquée par Zumthor dans *Introduction à la poésie orale*, mais sa remise en mouvement dans une chaîne énonciative qui l'unit à la petite, qui, à son tour, se lie au « je », désigne également ce passage vers l'écriture, « lieu » encombré où ne cessent de s'entrecroiser mémoire et imagination, car le motif de la survivante, auquel est associé un univers guerrier, se métamorphose au final ainsi :

Les couloirs clairs de l'amour, je m'y promenais depuis l'enfance toute petite, robe bleue et blanche de matelot, ne sachant pas ce qui m'achalandait, ce qui était perdu en rêve. Parfois si sombre, aveugle, je suis Ulysse revenue du dédale de l'histoire, reconnais-moi, je suis la danseuse du couloir clair-obscur, du parloir, celle à qui cela arrive toujours, cela que je ne connais pas. (NG, 52)

Cette fois, le lien d'identité entre le « je » et la figure de l'altérité convoquée dans le texte est explicite : le « je », celui qui écrit dans le présent de l'énonciation, qui est aussi un présent de l'après-coup, n'est plus la survivante ni la petite, mais Ulysse saisi au moment de son retour. Au retour, c'est-à-dire après la guerre, l'errance et le naufrage et, surtout, juste après que s'est posée, pour le héros homérique, la question de la reconnaissance de soi-même en vertu de sa propre « passité », ou, pour le dire dans les termes de François Hartog, au moment où surgit, dans *L'Odyssée* la question de « l'historicité » et du « passé comme catégorie de l'expérience²⁸ » :

²⁸ François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2012 [2003], p. 70.

En revoyant par les mots de Démodocos ce qu'il était, il n'éprouve aucunement ce plaisir lié à la reconnaissance (c'était moi, c'était comme ça). Tout au contraire, il pleure lourdement. Il ne peut encore passer de ce présent (révolu) au présent d'aujourd'hui, en le reliant par une histoire, la sienne, et en faire un *passé*. De ce présent-là, il est exilé ; d'où le choc, quand Démodocos le fait surgir. C'est comme s'il rêvait de lui-même, tout en sachant qu'il ne dort pas. [...] Pour Ulysse, cette soudaine confrontation avec lui-même, au fur et à mesure que chante l'aède, ne précipite-t-elle pas une expérience douloureuse de non-coïncidence de soi à soi ? Une découverte qui n'a pas encore de mots pour se dire, mais qu'Homère rend visible, presque palpable, par les pleurs. [...] Ulysse se tient encore dans cet entre-deux où il n'est *plus* et n'est *pas encore* Ulysse, lui qui n'a pu encore réussir à prononcer : « Je suis Ulysse. » Dans cette distance éprouvée entre altérité et identité, quoi vient se loger sinon une expérience du temps ? Non pas comme angoisse de la finitude de l'homme, donc : Ulysse se sait et se veut mortel. Il ne s'agit pas non plus du temps comme flux, mais bien de l'expérience d'une distance de soi avec soi, que je nomme rencontre avec l'historicité. Mais cette rencontre, Ulysse en est d'abord comme submergé et il pleure, lui qui ne sait comment appréhender le passé, le sien, dans sa dimension de passé²⁹.

Ce n'est qu'à la suite des chants de l'aède Démodocos qu'Ulysse parvient à se nommer lui-même – « C'est moi qui suis Ulysse, oui, ce fils de Laërte³⁰ » dit-il enfin – et, partant, à rassembler en une narration suivie ses tribulations, à formuler la première esquisse d'une identité narrative, comme l'indique toujours François Hartog :

Puis, sitôt le nom propre recouvré et proféré, le récit de ses voyages sera le moyen de reprendre pied. Par son entremise, les épisodes vont se relier les uns aux autres et l'Ulysse, parti de Troie, finira par rejoindre celui qui a fait naufrage chez les Phéaciens. Les escales se succèdent aux escales, une chronologie narrative s'instaure, une scène au présent-passé est suivie par une autre, insensiblement le récit contraint le temps. L'ordre du récit devient un ordre du temps³¹.

Turcotte, dans *Navires de guerre*, se réclame d'Ulysse, mais décrit dans les faits un mouvement opposé au héros homérique : alors que celui-ci progresse d'un présent absolu, sans mémoire, jusqu'à la reconnaissance de son propre passé et à la narration de ses aventures, le sujet, chez Turcotte, cherche à se libérer de son historicité, pour mieux

²⁹ *Ibid.*, p. 82-83.

³⁰ Homère, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « 1000 soleils », 1989, p. 190.

³¹ François Hartog, *op. cit.*, p. 82-83.

renaître : debout sur le pont, le sujet rejette « toutes ses vies » (NG, 44), refusant de les soumettre à l'ordre du récit, et, ultimement, à l'ordre du temps. « Je ne reconstituerais rien », affirme le sujet dans *Navires de guerre*, assertion qui est un gage de survie aussi bien qu'une condamnation de la narration, qui, en remplissant les cases vides que contient nécessairement toute mémoire, oblitère le véritable fonctionnement de cette faculté, décrite chez Turcotte comme une « mémoire rouge » où « tout s'allume et s'éteint à la fois » (NG, 28).

Comme le *punctum* de la photographie qui produit un « éclair³² », la mémoire chez Turcotte fonctionne par brèves décharges, par courts-circuits, qui aveuglent momentanément le sujet. L'enjeu consiste à résister à la tentation de contraindre ces éclairs, ces « pulsations » du temps, à entrer dans l'ordre d'un récit qui en masquerait le surgissement intempestif, qui transformerait les « fragment[s] de l'histoire » en « une image solide » (NG, 43). Il faut plutôt, dit la poète, « [c]oucher à la porte du récit pour que la perspective débouche sur le ciel » (NG, 19), et c'est bien à cet endroit précis, au seuil du récit, que se maintient le sujet dans *Navires de guerre*. D'un point de vue strictement formel, les blocs de prose inclinent le recueil vers le récit, mais les grands espaces blancs séparant ces agrégats textuels rompent la narration qui s'y esquisse. Le récit demeure à l'état de latence, scandé par des débuts de « scénarios infinis » (NG, 35), qui sont aussitôt engloutis dans « un espace blanc qui nous délivre » (NG, 53). Comme le laissait présager le conditionnel du premier poème, Turcotte écrit des *possibilités* de récit dans *Navires de*

³² *Ibid.*, p. 87. Notons par ailleurs que l'imaginaire « photographique » est présent dans *Navires de guerre* : « Je regardais, photographiais, imprimais. Ce n'est que cela, la grande chambre noire de l'univers. Nous sommes des images latentes dans le regard de l'autre. » (NG, 47) La métaphore de la chambre noire associe le monde entier à un lieu exigeant « développement ».

guerre, récits qui émergent d'un contenu mémoriel, mais dont la résolution est invariablement différée, la poète laissant « le récit se perd[re] dans Bagdad [s]a mémoire inventée » (NG, 58).

Dans les deux premiers recueils de Turcotte, les espaces blancs dénotent par ailleurs la volonté de ne pas « remplir » les cases vides de la mémoire, de laisser, en quelque sorte, respirer le passé en faisant passer « un petit vent à travers l'échafaudage du passé dans le présent » (NG, 17). La construction – geste évoqué par la métaphore de « l'échafaudage » – que représente le poème rend compte, par le blanc, du processus d'émergence du souvenir et marque l'insistance de Turcotte sur « le travail de l'oubli dans la mémoire » (NG, 10). Notons que la poète emploie ici le même substantif, « travail », que dans son recueil précédent, sauf que la perspective est dorénavant inversée : alors que dans le premier recueil le « travail de nuit » consistait à « rafraîchir les mémoires » (DN, 32) et à retrouver des « mémoires de mots » (DN, 26), dans *Navires de guerre*, le travail est plutôt associé à l'oubli : on doit « [b]rûler la mémoire des mots » (NG, 8), comme s'il fallait dorénavant se départir, se délester du poids des souvenirs se bousculant dans la conscience du sujet. L'oubli forme en ce sens l'autre versant de la quête de mémoire sur laquelle s'ouvre l'œuvre poétique de Turcotte ; il n'intervient pas en tant que menace ou dysfonction, mais procure une libération. L'oubli, qui survient lorsque « les souvenirs tombent et que nous ne les ramassons pas » (NG, 53), est une délivrance, qui, dans *Navires de guerre*, répond à l'encombrement mémoriel, aux « voix » et aux « récits de jour et de nuit » (NG, 18), qui se diffractent incessamment à travers le prisme du poème.

Il y a chez Turcotte un fantasme certain de la *vacance*, c'est-à-dire le désir d'un affranchissement total de la mémoire, qui déplace l'isotopie de la « rupture » que

remarquait Paré au sujet des œuvres poétiques des années 1980. Certes, la rupture et la perte font partie du « récit inaugural³³ » du sujet qui s'énonce chez Turcotte, mais elles acquièrent, dans *Navires de guerre*, une portée tout autre que celle que Paré leur associe. Le « je » écrit « cette histoire pour la *perdre* » (NG, 40 ; nous soulignons) et rêve d'un « hôtel de la ville blanche » où « [les] corps [...] auraient été vacants, détournés de leurs traces sous la tension d'une écriture sans mots » (NG, 36). Loin d'être uniquement vécus sur un mode passif, la perte et l'oubli sont revendiqués dans *Navires de guerre* ; le récit mémoriel troué que livre le sujet sous-tend tout autant l'identité du sujet – identité blessée, fracturée, comme mentionné précédemment – qu'il sert à défaire ce « nœud » du récit inaugural, à rendre le sujet disponible pour embarquer sur « d'autres navires » et à « ouvrir les suites », derniers syntagmes du recueil (NG, 61).

C'est l'écriture parataxique qui seule permet ce double mouvement de rappel et de perte de la mémoire : « [j]e ferai signe et les mots retourneront d'où ils viennent » (NG, 42) écrit Turcotte, comme si le clignotement, l'apparition soudaine puis la disparition tout aussi rapide du souvenir dans le poème, était la seule poétique possible de la mémoire, la seule qui permette de donner une visibilité à ce qui encombre la conscience du « je », sans que celui-ci ne demeure pour autant captif du passé. Les « [m]ille fragments prononcés aussitôt disparus » (NG, 11) zèbrent le texte, l'illuminent ponctuellement, puis retombent aussitôt dans l'oubli, cet « envers d'ombre de la région éclairée de la mémoire³⁴ », suivant la belle expression de Ricœur. Les mots, dans *Navires de guerre*, ne servent pas à « tenir, retenir, détenir » (NG, 15), mais à produire une « langue de traverse » (NG, 32), qui permet d'ériger

³³ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 42.

³⁴ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 26.

des ponts entre le passé et le présent, de construire un « [m]irador » (NG, 19) ouvrant de multiples perspectives. L'écriture chez Turcotte se fait remède et poison, un peu à la manière du *pharmakon* grec³⁵ : elle réitère sans cesse la première « blessure », celle qui est « cicatrisée depuis toujours » et à partir de laquelle se déploie un vaste imaginaire mémoriel, mais elle permet *en même temps* de « déposer » cette mémoire en un lieu précis – le texte – et, au bout du compte, de jeter un mince voile d'oubli sur cette zone encombrée de la conscience où subsistent les images de la blessure première – ce « cela » à jamais insaisissable et résistant implacablement à toute formulation dans le langage. Le pronom indéfini « cela » est fréquemment employé sans référent par Turcotte pour désigner « ce qui arrive » (NG, 12) au sujet, sans que le contenu de l'événement soit explicité, comme dans les syntagmes suivants : « À l'endroit exact de la passion, cela insistait malgré nous » (NG, 13) ; « Chaque jour déjà cela s'écrit dans une histoire différente, semblable à toutes les autres » (NG, 17) ; « Où inscrire cet événement ? Cela s'était passé si vite entre le regard et la vue, presque presque [*sic*] jamais comme une image subliminale » (NG, 27). Selon Paré, « l'existence du *cela*, hors du sujet et pourtant intimement lié à lui, est chez Turcotte ce qui fait bouger le regard, l'attire vers les choses qui forment avec lui un assemblage rassurant [...] [et] rend possible la frontière au cœur du sujet et sa suture³⁶. » Cependant, au pronom indéfini « cela » répondent souvent dans *Navires de guerre* les commentaires métatextuels « c'était ça », « ce n'était pas ça », « oui » et « non » : ces termes indiquent que le « je » cherche la formulation juste pour décrire « cela », mais ces

³⁵ À ce sujet, voir Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1972], p. 118-145.

³⁶ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 38 et 42.

tentatives ne sont généralement que provisoirement satisfaisantes, quand elles ne sont tout simplement pas immédiatement révoquées par le sujet, le « cela » résistant au langage.

En plus de présenter de nombreuses similitudes sur le plan formel, les deux premiers recueils de Turcotte s'articulent autour d'un même enjeu, celui du déchiffrement de la mémoire d'un sujet. Le « je » découvre l'aspect protéiforme et fragmenté de cette mémoire, au sein de laquelle résonnent de multiples voix qui transitent dans le poème et entraînent le sujet aux bords du récit. Le diptyque que forment *Dans le delta de la nuit* et *Navires de guerre* met précisément en échec l'idée d'une saisie entière de la mémoire, de son organisation en un récit ordonné auquel se superposerait une identité narrative définie. À l'image du sujet, la mémoire est irrémédiablement fragmentée, trouée, et l'écriture, chez Turcotte, met cet éclatement en évidence. La parataxe est la forme langagière la plus sûre pour rendre compte de ce fonctionnement de la mémoire, qui va du retour intempestif du souvenir à l'impossible recouvrement total du passé. Car il y a dans ce diptyque une tache aveugle qui persiste, celle de l'origine du sujet, et qui fait osciller le texte du côté de l'archaïsme, voire du mythe. Le recours au mythe à travers les figures de la survivante et d'Ulysse indique que la mémoire se lie à l'imagination pour donner une visibilité dans le poème à une antériorité qui autrement ne pourrait être représentée : l'imagination mémorielle reprend à son compte la rupture initiale, l'événement premier, celui qui fait advenir le sujet dans le temps humain, le temps *historique* corollaire à la découverte du langage, mais elle permet aussi, en même temps, de résister à l'histoire comme mise en récit univoque de la vie de ce même sujet. L'imagination mémorielle de Turcotte ne se soumet pas à l'ordre du récit, se déployant plutôt à travers de multiples faisceaux, ces

« blocs » de prose dans les recueils, lesquels permettent à un sens pluriel, en construction, de se disséminer sur la page.

LES VOIX DE LA MÉMOIRE

La tension entre mémoire et narrativité atteint son point culminant dans le troisième recueil de Turcotte, *La voix de Carla*. L'énonciation subit de profondes modifications dans ce texte, la plus apparente étant sans doute la substitution d'un énonciateur impersonnel, le « on », au « je » des recueils précédents. Auprès de ce « on » surgit également une femme prénommée « Carla », dont on ne saura que très peu de choses, hormis qu'elle habite une ville et qu'elle a un enfant, comme la narratrice du *Bruit des choses vivantes*. *La voix de Carla* présente par ailleurs une structure plus complexe que celle des deux recueils précédents : le texte est divisé en cinq parties, dotées chacune d'un titre. La quatrième partie, « Le cahier des descriptions », contient elle-même des poèmes avec titres. Turcotte n'abandonne pas la prose poétique, mais la phrase se raccourcit notablement, se faisant souvent nominale, et ce, dès la première partie du recueil, « Bruits et accessoires », constituée de deux brefs poèmes :

Le foulard. Le bracelet avec les mots dans la serrure. L'écaille dans la voix.

La maison, le regard cassé de Carla sur le monde.

Des machines. Des modèles réduits.

La fin probable et celle qui se cache sous d'autres noms.

Le travail. Les galaxies. L'impertinence. (VC, 9)

Puis :

Le craquement du paysage. Alors, une image qui n'est pas appelée. On est ici, là :
après la fureur, mais avant le futur.

Simplement comme on rêve parfois aux battements, au signal de départ, à la tragédie.

À peine une voix de chanteuse à la radio.

À peine Carla, les figures, le récit. (*VC*, 10)

Par rapport aux recueils précédents, le poème, dans *La voix de Carla*, a été longuement décanté, Turcotte livrant ici sous forme de précipité l'essentiel de sa poésie. Richard Giguère voit avec raison dans les deux poèmes d'ouverture le « texte-synthèse » du livre, mais avoue qu'il ne pourrait « expliquer logiquement³⁷ » le choix de certains substantifs figurant dans ces textes. *La voix de Carla* déroute, et il n'est pas surprenant que ce recueil ait fait l'objet de seulement trois courtes recensions, alors que les textes précédents ont reçu plus d'attention de la part de la critique. C'est que l'écriture parataxique de Turcotte est ici portée à son comble. Le sens des substantifs que Giguère peine à comprendre ne se déploie que progressivement dans l'enchaînement des motifs du recueil, et, plus largement, dans le contexte général de la poésie qu'élabore la poète depuis ses débuts. Nous tâcherons de préciser, au fil de l'analyse, ce que recouvrent ces termes, mais soulignons d'emblée que la scène de ces deux premiers poèmes est encombrée par maints accessoires (« foulard », « bracelet », « machines », « modèles réduits », « radio ») et bruits (« le craquement du paysage », « la voix de la chanteuse à la radio »). Ces accessoires évoquent l'univers du « petit », voire de l'intime, mais ce microcosme est immédiatement mis en relation avec un

³⁷ Richard Giguère, « La tentation du romanesque », *Lettres québécoises*, n° 47, 1987, p. 38.

macrocosme, signifié par les substantifs « monde » et « galaxies ». Une tension s’instaure ainsi entre microcosme et macrocosme dans *La voix de Carla*, dualité qui se retrouve à la même époque chez plusieurs autres poètes québécois, comme l’a montré Nicoletta Dolce dans une thèse sur Louise Warren et Paul Chamberland³⁸. La chute du deuxième poème laisse par ailleurs perplexe : qui est Carla ? Quelles sont ces figures ? De quel récit est-il question ?

Dans son compte rendu, Richard Giguère lit *La voix de Carla* en fonction de ce qu’il nomme « la tentation du romanesque » et termine son texte en invitant Turcotte à faire le saut du côté du roman, la jugeant dorénavant « mûre³⁹ » pour ce type d’écriture. Comme le suggère Giguère, le recueil de Turcotte peut se lire comme une sorte de travail préparatoire à l’élaboration d’un roman, lequel arrivera en 1991 sous le titre *Le bruit des choses vivantes*. Daniel Laforest croit également que « cette Carla des poèmes [...] préfigure le “je”-Albanie du roman », mais note que *La voix de Carla* se « pla[ce] sous le signe d’une histoire encore impossible⁴⁰ », ce qui rattache ce recueil au précédent, lequel exprime une forte résistance à l’égard de la mise en récit. Or, fait étrange, *La voix de Carla*, texte qui parle sans cesse de « roman », est, sur le plan formel, encore plus éloigné du « récit » que *Dans le delta de la nuit* et *Navires de guerre*. Il y a un hiatus de taille, dans ce texte, entre le thème et la forme : le recueil de 1987 est dépouillé des éléments inclinant vers la narrativité qu’on trouve dans les publications de 1982 et 1984. Nul verbe à l’imparfait ou au passé composé n’amorce un semblant de récit ; le recueil entier est placé sous le signe du présent de l’énonciation et Turcotte égrène les phrases nominales et les infinitifs sur presque cent

³⁸ Nicoletta Dolce, *op. cit.*

³⁹ Richard Giguère, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁰ Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 60.

pages. La description l'emporte sur la narration, *La voix de Carla* finissant même par s'apparenter à un art poétique du roman :

Carla, le personnage. Théorie d'images et de petits animaux à la tempe. Dans sa poche, un détail brûlant, des voix, encore des voix pour que tout se déplace et tiraille. La pensée d'une surface blanche pour que cela inonde. Que l'histoire s'étale à nos pieds. (VC, 27)

Nous tenons ainsi un étrange objet, c'est-à-dire un recueil de poésie avec un énonciateur impersonnel, qui livre, dans les quatre premières parties du texte, des considérations sur la construction d'un roman, et surtout, sur ce « presque » personnage qu'est Carla. Le terme même de « roman » intervient par ailleurs à maintes reprises dans le recueil : « le roman de Carla est une question sur la table » (VC, 29), écrit Turcotte, avant d'évoquer plus loin le « roman plein d'abstractions » (VC, 89) auquel réfléchit sans discontinuer l'énonciateur impersonnel du recueil.

Turcotte ne quitte jamais l'espace de la poétique dans ce texte : Carla y demeure une « voix », s'apparentant par là à ce que Dominique Rabaté nomme un « quasi “personnag[e] lyriqu[e]”⁴¹ ». Carla n'a de sens et d'existence que sur la scène du poème ; elle est une sorte de forme vide, blanche, que l'énonciateur remplit au fil des poèmes. Le premier geste que pose le « on » à l'égard de Carla est à cet égard fort significatif :

Première lecture. Une espèce de facilité à surprendre, disons, la couleur du ciel. Lui donner la mémoire. L'image pourrait être ce geste sous les draps, une tension, un combat, ou bien une phrase comme celle-ci : Tout arrive, tout peut arriver ! Cela se décrit comme quelque chose de persistant, un bruit de pas qui s'éloignent, l'événement et plus tard, aujourd'hui, le regard répandu comme une fenêtre. (VC, 21)

⁴¹ Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 76.

Rappelons ici les propos de Pierre Nepveu qui, en 1985, soutenait qu'après la table rase des années 1970 la réalité était devenue « une entité abstraite » dans la poésie des années 1980, car il lui manquerait la « dimension du temps, c'est-à-dire de l'événement⁴² ». Alors que dans les premiers textes de Dorion, l'événementialité était réduite à zéro, chez Turcotte, « tout arrive » et « tout peut arriver » : il y a chez cette poète une disponibilité au monde et au réel (« la couleur du ciel »), qui rend possibles l'événement et la mémoire. Turcotte exhibe dans *La voix de Carla* cette « production » de réel, l'art poétique ayant ici pour fonction de montrer la réinsertion du réel dans le poème. La « théorie » chez Turcotte vise le réel et le temps ; elle est la médiation permettant d'atteindre ce réel qui, sous l'action de textes tels que *Le centre blanc*, a été expulsé hors du champ du poème. *La voix de Carla* s'accorde en ce sens aux théoriciens du postmodernisme, qui décrivent le monde contemporain en fonction d'une « épaisseur croissante du symbolique⁴³ », dans la mesure où Carla, ce personnage « théorique », apparaît comme un « symbole » permettant à l'événementialité de réintégrer le poème.

Dans le poème cité, l'événement n'est pas précisé, mais il renvoie, comme dans *Navires de guerre*, à l'isotopie de la perte, signifiée ici par « les bruits de pas qui s'éloignent ». Or, plus loin dans le recueil, l'événementialité apparaît via la « chute », motif capital dans la poésie de Turcotte⁴⁴ :

L'idée heureuse de la chute. C'est Carla, c'est elle, s'offrant une aventure à voix haute, un sens épique, des caractères suspendus à ses doigts. Étalant ses caresses sur une autre planète. Longeant le réel ! Le temps s'ébranle, comme une locomotive au début d'une

⁴² Pierre Nepveu, « Quelques voyages dans le réel », *Spirale*, n° 56, novembre 1985, p. 3. Texte repris dans Pierre Nepveu, *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, op. cit., p. 23-31.

⁴³ Danilo Martuccelli, « Une cartographie de la postmodernité », *Controverses*, n° 3, octobre 2006, p. 168.

⁴⁴ Motif ouvrant par ailleurs son recueil suivant, *La terre est ici* : « Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. » (*TI*, 9)

histoire. Pour dire adieu, pour dire oui et non, Carla se souvient brusquement des noms de famille. Elle parle plus tard d'une douleur endormie comme d'un muscle tendu et négligé. Elle parle de la chute comme d'un emblème inavouable. (*VC*, 63)

Même si elle participe d'une « tragédie » (*VC*, 10), la chute est chez Turcotte dotée d'une valence positive (c'est une « idée heureuse »), car elle est un « signal de départ » (*VC*, 10), un choc (« brusquement ») qui met en branle le temps et entraîne la remémoration (« Carla se souvient »). La chute est, dans *La voix de Carla*, l'événement inaugural qui fait « bouger » le temps ; elle permet au sujet de se détourner du présent et de sonder l'antériorité : dans l'après-coup, le corps se « relève pour voir et décrire le plus petit résidu de mémoire » (*VC*, 84). La chute constitue en ce sens une expérience forte, fondamentale, qui déplace le centre de gravité de la subjectivité (celle-ci « tombe » et se « relève ») et produit un renversement de perspective : le regard, initialement « cassé » (*VC*, 9), est désormais « répandu comme une fenêtre ». Ce regard ne se porte plus uniquement sur le présent, mais embrasse maintenant le passé.

La chute renouvelle également le regard que porte le sujet sur son environnement : les espaces « intimes » de la chambre et de la maison, encombrés par « toutes sortes de petits objets qui cognent et en demandent » (*VC*, 87), revêtent soudainement un caractère d'étrangeté. Vecteur de défamiliarisation, la chute accorde la possibilité au sujet d'apercevoir « la présence cachée des choses », « [d]es choses affolantes si on les regarde de près » (*VC*, 46). Ces « choses » ont, dans *La voix de Carla*, une existence propre, qui passait jusqu'alors inaperçue, ainsi que l'illustrent les multiples syntagmes où il est question de souvenirs et d'objets : Turcotte parle « des souvenirs frileux dans le dos » (*VC*, 24), d'« objets [qui] bougent derrière le dos » (*VC*, 59) et de « Tant de scènes ! Tant

d'objets ! Et qui grandissent dans le sommeil ! » (*VC*, 55) Par la présence d'exclamatives, ce dernier syntagme rend compte de la stupéfaction d'un sujet confronté à une sorte d'inquiétante étrangeté, sentiment qui saisit Carla lorsqu'elle considère le bracelet à son poignet : « Elle porte un bracelet étincelant d'un âge incertain. De quel geste s'agit-il ? De quelle mémoire ? De quelle dette ? » (*VC*, 57) À l'image de ce bracelet, les « choses », chez Turcotte, sont « vivantes », renfermant une dimension temporelle qui attend d'être dépliée. Carla, écrit la poète, « habite ce lieu, cette attente couverte de signes » (*VC*, 37) : les objets attendent d'être *vis* par le sujet et d'être retirés de l'anonymat : c'est le regard du sujet qui les ravit de leur usage habituel, familier, pour leur conférer un sens autre. Autrement dit, les objets sont des signes en latence que le regard du sujet remotive en en dégageant la dimension temporelle : dans le poème cité, le bracelet cesse d'être un simple ornement pour devenir le signe d'une mémoire (à retrouver). Ce qui importe n'est pas le *contenu* de cette mémoire – « pas question de ressemblance ni de biographie », écrit Turcotte (*VC*, 97) –, mais le processus par lequel une cartographie de la mémoire en vient à être dressée à partir des objets, mais aussi des langages, encombrant l'espace et la conscience du sujet. Le langage chez Turcotte est une « matière » au même titre que les objets : aux signes latents que représentent les objets dans la poésie de Turcotte s'ajoutent les signifiants qui encombrent également l'espace du poème : « La répartition du regard laisse aussi entrevoir des tissus sur une table à repasser, des livres ouverts et ce qui traîne amoureusement dans le langage. » (*VC*, 34) Le sujet évolue ainsi dans un espace rempli de morceaux de langage, mais Turcotte succombe moins que dans ses deux recueils précédents à la fragmentation, procédé qu'ont adopté plusieurs poètes formalistes et contre-culturels pour mettre l'accent sur la « matérialité du langage, plutôt que [sur] sa fonction communicative ou sa charge

émotive⁴⁵ ». Turcotte retient en quelque sorte cette « matérialité » de la langue – il y a quelque chose qui « traîne » dans le langage, comme les objets « traînent » dans la chambre) –, mais elle résiste à la déconstruction.

« Il y a une route et des tentations fortes et polyphoniques » (*VC*, 76), écrit Turcotte, mais celle-ci prend, au fil de ses recueils, de plus en plus de distance à l'égard de la polyphonie, qui est l'un des modes privilégiés de mise en forme de la fragmentation dans la littérature contemporaine. Plus encore que dans les recueils précédents, la langue est dans *La voix de Carla* fortement arrimée à une conscience directrice. La « rumeur » (*VC*, 83) et les « bruits » (*VC*, 7) du monde ne sont pas évincés de l'espace du poème, mais ils s'y réverbèrent *après* avoir transité par une subjectivité. Contrairement aux recueils précédents, le « je » est dans *La voix de Carla* totalement absent, choix poétique relevant peut-être du désir de mettre en exergue le processus même par lequel le monde « passe » à travers le prisme de tout individu, de tout sujet, dont Carla est un exemple parmi d'autres. L'idée d'un « prisme » est convoquée dans le recueil par un syntagme particulier : « La pensée, le diamant » (*VC*, 22). Cette juxtaposition à première vue sibylline révèle la façon dont se structurent les recueils de Turcotte : le monde, avec ses objets et ses langages, est pris en charge par un sujet, une « pensée », laquelle s'apparente à ce minéral précieux qu'est le diamant, et qui, taillé adéquatement, s'irise au contact des rayons lumineux et en diffracte les couleurs. Non pas convoqué en vertu de sa pureté, de sa transparence, le diamant est plutôt, comme la pensée, un « instrument de précision » (*VC*, 57), qui permet de regarder *autrement* le monde, d'en voir les multiples facettes. Le diamant n'est pas le symbole d'une pureté recherchée dans la langue, même si l'on retrouve, dans *La voix de Carla*, le fantasme

⁴⁵ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 492.

de la vacance, de l'oubli total, qui se présentait déjà dans *Navires de guerre* : Turcotte parle du « mot *abolition*, [du] mot *vacance* » (*VC*, 75), de « phrases sans sujet » (*VC*, 63)⁴⁶ et d'une « voix blanche » (*VC*, 33), mais « [p]uisque le blanc n'est pas blanc, pas tout de suite, Carla signe son nom et l'enfonce » (*VC*, 76). Il n'est en ce sens plus possible, chez Turcotte, de tendre le langage vers un « centre blanc » ni de faire disparaître totalement le sujet : Carla *doit* signer son nom. À plus forte raison, et à l'inverse de chez Nicole Brossard, le « centre » chez Turcotte n'est pas *vide* : « Au milieu, les éclats » (*VC*, 33). La perspective est ainsi inversée par rapport au recueil de Brossard paru en 1970 : le centre est plein de fragments, notamment de fragments de mémoire, que le sujet cherche à ordonner dans le poème. La « surface blanche » (*VC*, 27) d'écriture se remplit de ces signes remotivés par le regard du sujet, comme la peau blanche de Carla sur laquelle se reflète la musique expérimentale de Bartók : « Carla pointe du doigt la glace et un concerto de Béla Bartók de l'autre côté du mur. Des figures étalées sur son ventre. Il s'agit d'une couleur précise de l'éternité » (*VC*, 54). Il n'y a pas d'abstraction totale, chez Turcotte, et ce, parce que la langue se rattache toujours à une subjectivité dont les perceptions organisent le monde, de façon par ailleurs souvent synesthésique⁴⁷. Un nom propre persiste et signe, un corps demeure, c'est-à-dire un sujet situé dans le temps et dans l'espace et qui, avec ses « mains pleines de souvenirs utiles », fait « défile[r] les mots sur l'écran comme une nécessité » (*VC*, 57).

⁴⁶ Le même syntagme apparaît chez Dorion, qui, dans *Les retouches de l'intime*, écrit : « Je marche depuis des heures avec en tête des phrases sans sujet. [...] La phrase sans sujet est un glissement auquel je cherche à consentir. » (*RI*, 196) L'abolition de la subjectivité semble ainsi représenter un pôle d'attraction pour les poètes des années 1980.

⁴⁷ Comme dans le syntagme suivant : « Le chant prend ici la couleur d'un continent désigné sur la carte. » (*VC*, 45)

« Écran » et « surface blanche » : ces deux syntagmes font signe vers la page d'écriture, et, plus fondamentalement, vers l'idée d'une mise à plat du temps, et des souvenirs dont se compose la mémoire. Chez Turcotte, on désire que « l'histoire s'étale à nos pieds » (*VC*, 27) et que « le sens se répand[e] sur le plancher de la cuisine » (*VC*, 59). À l'Histoire, soutenue par la « locomotive » (*VC*, 60) du temps qui progresse de manière imperturbable, la poète préfère, comme elle l'écrivait dans *Estuaire* en 1985, les « cartographies, sismologies, géographies⁴⁸ ». On comprend dès lors le dernier fragment du poème initial : « Le travail. Les galaxies. L'impertinence. » (*VC*, 9) Le sujet travaille sans relâche à l'établissement d'une cartographie mémorielle, laquelle évoque une galaxie où brillent certaines étoiles :

Une date encerclée de jaune sur le calendrier perpétuel. Un cahier rempli de descriptions, de bijoux et d'odeurs de plastique. Dans une phrase, le temps a construit un judas illuminé. Carla y épie la structure des choses. Ce qui les sépare. Ce qui les relie. Depuis les doigts et la perte. Depuis les métaphores et les partitions. Il y a des astres chevelus qui décrivent des cercles autour de nous. C'est écrit. Tête, noyau. Mémoire, direction. Des voix de fuite et de poursuite. Des voix suppliantes et des tambours de colère. Des voix désertes. Millénaires. (*VC*, 52)

Ce poème important, intitulé « Le chant du monde », condense la pensée de Turcotte sur la mémoire et sa mise en forme littéraire : le poème s'ouvre sur une date encerclée, peut-être celle du jour où s'est produit « l'événement », puis un cahier d'écriture apparaît où sont consignées des descriptions d'objets. L'écriture crée une ouverture (un « judas ») dans laquelle s'oriente le regard, qui, fort de cette nouvelle perspective, peut « épier[r] la structure des choses » étalées dans son cahier. Les deux syntagmes suivants sont particulièrement significatifs : les choses sont d'abord *séparées*, c'est-à-dire qu'il incombe

⁴⁸ Élise Turcotte, « Le roman et la voix de Carla », *Estuaire*, n° 37, 1985, p. 33.

au sujet de les relier entre elles, de surmonter la rupture pour établir des liens et forger un nouveau sens à partir de « la perte »⁴⁹. Le temps historique, évoqué par l'adjectif « millénaires », est juxtaposé au temps « cosmique », au temps répétitif et circulaire des « astres », des planètes ainsi que des « marées » (VC, 57), phénomène tributaire du système gravitationnel. La cartographie de Turcotte est *animée*, c'est-à-dire que les « tête[s] » et « noyau[x] » de ces astres se meuvent, se déplacent en diverses « direction[s] », et donnent une forme au passé : « Des atomes, des planètes : la forme de l'autre, la forme du passé. » (VC, 94) Temps « intime », temps historique et temps cosmique se côtoient dans cette cartographie en mouvement relevant du « travail » de la subjectivité chez Turcotte.

Comme dans les deux recueils précédents, le sujet, dans *La voix de Carla*, est actif, occupé par une tâche le conduisant dans « [d]es chambres où s'exposent la violence, la nécessité, les souvenirs : des arbres abattus, des travaux inutiles, des cœurs, des soupçons » (VC, 72). Ainsi que le suggère la récurrence du substantif « nécessité », le travail auquel se livre le sujet est vital ; cependant, la menace de « l'inutilité » ou de « l'impertinence » (VC, 9) pèse sur son activité. Il y a peut-être un lien à faire entre ce travail, qui concerne le langage poétique, et le contexte dans lequel écrit Turcotte, celui des années 1980, moment où la poésie québécoise est, aux yeux de plusieurs, en mauvaise posture – rappelons-nous les paroles sévères de Michel Beaulieu en 1983⁵⁰ – et où le roman connaît un véritable essor⁵¹, ce dont témoigne par ailleurs le compte rendu de Giguère qui incite Turcotte à

⁴⁹ La discontinuité des « choses » dans la poésie de Turcotte renvoie à la poésie « objective » dont parlait Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* : selon Barthes, « [l]a Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles » (Roland Barthes, cité par Denise Desautels, « Poème de la durée/texte », *Estuaire*, n° 37, 1985, p. 28-29).

⁵⁰ Voir *supra*, p. 72.

⁵¹ À ce sujet, voir Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, « Des best-sellers », *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 536-543.

plonger dans l'écriture romanesque. Il y a certes une « tentation du romanesque » dans *La voix de Carla*, mais, du point de vue formel, de l'organisation du langage, nous sommes résolument dans le champ de la poésie et, *a fortiori*, d'une poésie qui porte en elle-même la mémoire du genre poétique tel qu'il s'est pratiqué au Québec au cours du XX^e siècle. La question de la mémoire, dans *La voix de Carla*, se déploie ainsi sur deux plans bien distincts. Du point de vue de la poétique de Turcotte, c'est-à-dire d'un point de vue interne à l'œuvre, la mémoire constitue une zone de la conscience encombrée par divers fragments de langages que le sujet s'efforce de cartographier en résistant à la tentation de stabiliser ces éléments en une configuration narrative linéaire. Or, le travail de Turcotte ne porte pas seulement sur la nature et la configuration de la mémoire d'une subjectivité précise : sa poésie se fait elle-même mémoire de ce genre littéraire. Mémoire, et non histoire, car Turcotte sélectionne, isole et extrait du récit que constitue l'histoire littéraire québécoise des éléments à partir desquels s'articule sa propre poétique. D'un point de vue diachronique, sa poésie ne rompt pas avec le passé ; elle s'en fait plutôt l'héritière, synthétisant plusieurs moments forts de l'histoire de la poésie québécoise du XX^e siècle. Nous avons abordé cette question de manière oblique en traitant du sujet féminin dans le recueil *Dans le delta de la nuit*, mais, avec *La voix de Carla*, l'héritage poétique qui se déploie dans le texte actualise une plus vaste mémoire, qui s'enracine dans les débuts de la modernité littéraire québécoise. Le troisième recueil de Turcotte poursuit ce mouvement de « recul » dans le temps amorcé dans ses deux textes précédents : du formalisme et du féminisme, dont l'héritage est mis en branle dans ces textes, Turcotte remonte, dans *La voix de Carla*, jusqu'à l'œuvre dont la critique a fait le porte-étendard de la modernité poétique québécoise, à savoir *Regards et jeux dans l'espace* de Saint-Denys Garneau.

Comme le sujet turcottien, l'enfant garnélien est « impertinent » : il a des « manières à scandaliser les grandes personnes », notamment en raison de son rapport très « matériel » à la langue : on trouve, chez Garneau, cette « boîte à jouets / [p]leine de mots pour faire de merveilleux enlacements⁵² » et construire un monde, alors que chez Turcotte les mots sont des entités vivantes qui « avance[nt] sous le lit » (*VC*, 75), et les phrases, des instruments pour « transporter des climats, des champs gris ou noirs, de la poussière » (*VC*, 72). Or, en dépit de ce fil conducteur que représente la matérialité de la langue, il y a tout de même, entre les deux poètes, une différence considérable, une fracture temporelle. La candeur avec laquelle l'enfant « joue » avec la matière langagière dans *Regards et jeux dans l'espace* n'est plus possible chez Turcotte. Dans *La voix de Carla*, on ne peut plus, comme l'enfant garnélien, construire un « village », une « ville », un « comté », voire tout l'« univers⁵³ » ; chez Turcotte, le sujet ne « construit » pas, il *répare* :

Des témoins mangent dans la main ou sur un mirage. Des témoins seuls se retirent. Les abris sont marqués par l'accident, par l'excès puis l'évidence qu'on traverse comme un mur. C'est usé, même les cordes sont usées. Il y a des oiseaux qui dansent ; le temps qui les dévore. Une pièce étroite et haute dans laquelle on répare des statues brisées, des blessures ouvertes sans savoir. C'est là qu'on articule. Et on installe une barrière de sens tout autour. (*VC*, 86)

Le monde, dans *La voix de Carla*, est « usé » : la légèreté, voire l'innocence, avec laquelle Garneau pouvait écrire ses « Esquisses en plein air » n'est plus possible. Il n'y a pas, chez Turcotte, d'« abris » où le sujet peut se réfugier, plus d'« ormes calmes [qui] font de l'ombre⁵⁴ » et, surtout, plus de « trilles d'oiseaux-mouches⁵⁵ » : la nature, source

⁵² Saint-Denys Garneau, « Le jeu », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres, op. cit.*, p. 10.

⁵³ *Loc. cit.*

⁵⁴ Saint-Denys Garneau, « Les ormes », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres, ibid.*, p. 17.

⁵⁵ Saint-Denys Garneau, « Saules », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres, ibid.*, p. 18.

d'émerveillement dans la poésie de Garneau, est ici dévorée par le temps. L'espace et la nature, sont, dans *La voix de Carla*, assujettis au temps, et, plus précisément, au temps de la *culture*, représentée dans ce poème par les « statues » et la « barrière de sens », qui évoque les enceintes installées autour des œuvres dans les musées.

C'est également par rapport à ce temps de la culture que peut s'interpréter la photographie en noir et blanc de Raymonde April figurant sur la couverture du recueil. En avant-plan est immortalisée une nature morte constituée de fruits, de papiers qui ressemblent à des enveloppes de lettres et, surtout, d'une horloge à demi dissimulée par un morceau de tissu. Cette nature morte est surplombée par ce que l'on devine – car l'arrière-plan est flou – être les branches d'un conifère. Or, c'est l'horloge qui attire immédiatement le regard, par sa position centrale sur la photographie, mais aussi par la netteté de ses contours ; elle se démarque des autres objets, lesquels sont à demi plongés dans l'obscurité. C'est ainsi le temps, représenté ici par le biais d'une invention humaine, l'horloge, qui ordonne la composition de la photographie⁵⁶. Or, la culture, dans *La voix de Carla*, est mal en point : les « statues » sont « brisées », adjectif qui peut se lire en tant que commentaire sur l'état de la culture en cette « certaine fin de siècle » (*VC*, 73) et en référence à la cartographie mémorielle qu'élabore le sujet dans *La voix de Carla*, puisqu'une charge affective (« des blessures ») leur est associée. Le sujet turcottien arrive après « l'accident » : alors que dans *Voies rapides* de Nepveu, le « je » est, en 1971, aux premières loges de la catastrophe – il est témoin de l'accident⁵⁷ –, les témoins chez Turcotte « se retirent », laissant le sujet seul avec son « chant tout près des ruines » (*VC*, 22).

⁵⁶ Notons par ailleurs que les photographies d'April accompagnent le numéro 37 de la revue *Estuaire*, où Turcotte a publié le texte « Le roman et la voix de Carla » (*Estuaire*, n° 37, 1985, p. 31-35).

⁵⁷ Voir *supra*, p. 85-86.

Comme chez Nepveu, une certaine « beauté » émerge de la catastrophe chez Turcotte : la chute, l'accident ou la destruction ont cet étrange pouvoir de faire « chanter » le sujet, comme la survivante sur le pont du bateau dans *Navires de guerre*. Mais plus encore que la matérialité du langage et le thème de l'enfance, ce sont les termes renvoyant au processus créatif qui permettent de détecter, chez Turcotte, une prise en charge de l'histoire de la poésie québécoise, qui, sous l'action du poème, se transforme en une mémoire « vivante ».

Dans *La voix de Carla*, « [t]out commence par le chant, quand là, tout finit » (VC, 91). Il y a certainement quelque chose d'orphique dans ce chant qui survient immédiatement après la tragédie, car, après la perte d'Eurydice, il ne reste pour Orphée « que le chant où répéter son aventure et reconstruire en catastrophe ce qui n'est plus⁵⁸ ». Le mythe d'Orphée, comme le souligne Jean-Michel Maulpoix, « accomplit l'identification de l'homme et de la lyre⁵⁹ » et donne ce faisant le départ à une riche tradition poétique qui culmine au XIX^e siècle, époque où la poésie lyrique devient « l'archétype de la poésie pure⁶⁰ » en France. Retraçant « [l]'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », Yves Vadé note par ailleurs que, « [p]ar ses origines comme par son nom, la poésie lyrique est liée non pas directement au moi mais au chant, donc à la musique et à l'oralité⁶¹ ». On se méprendrait toutefois si l'on voyait chez Turcotte un simple « retour » du lyrisme, qui succéderait aux expérimentations des formalistes qui l'ont précédée. Il y a bien, chez cette poète, comme chez Dorion et Nepveu, un certain lyrisme de la catastrophe, sauf qu'on arrive tout de même non pas au « chant » de Carla, mais à la « voix » de Carla. Ce texte

⁵⁸ Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000, p. 301.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 304.

⁶⁰ Antoine Compagnon, « La notion de genre : le système aujourd'hui », *Fabula* [en ligne], 20 avril 2011, consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>

⁶¹ Yves Vadé, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, *op. cit.*, p. 11.

révèle le changement de paradigme qui s'opère dans la poésie québécoise au cours de la décennie 1980 relativement à la représentation de l'« acte » poétique : dans les années 1980, la « voix » tend à prendre le relais du « chant », de la « parole » et du « texte », termes clés dans l'histoire de la poésie québécoise des XIX^e et XX^e siècles. Pierre Nepveu avait, dès *L'écologie du réel*, remarqué ce déplacement, qu'il interprétait alors ainsi :

Le terme qui conviendrait le mieux à cette pratique, c'est celui de *récitatif*, où la mélodie obéit à la coupe des phrases et aux intonations de la voix parlée. Le ton récitatif n'est pas le contraire du lyrisme, il en est le bord, là où le chant vient presque se fondre dans le phrasé du discours, de l'explication, du récit. Le récitatif est le ton même de la voix dépaycée, un peu vagabonde, un peu chercheuse qui caractérise tant de poésies qui s'écrivent depuis quelques années. [...] La « voix qui récite » a quelque chose à voir avec la mémoire, et c'est cela sans doute qui lui donne ses accents lyriques⁶².

Nepveu avait vu juste : il y a un changement de paradigme dans les modalités de l'expression poétique au tournant des années 1980, ainsi qu'en témoignent de multiples œuvres comme celles de Turcotte. Mais que recouvre plus précisément le substantif « voix », si fréquent dans la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle ? Précisons d'abord que nous n'entendons pas la voix en vertu d'une reformulation contemporaine de la notion de « style ». La voix ne réfère pas non plus à la représentation de paroles par le biais de discours rapportés. Le substantif « voix » est à considérer ici du point de vue de la

⁶² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 187. La « voix qui récite » est une référence au texte déjà cité de Denise Desautels paru dans *Estuaire*. Desautels y décrit la voix en des termes qui évoquent la poétique de Turcotte : « La *voix* semble raconter parce qu'elle cherche désespérément à mettre de l'ordre, à se créer une continuité. Pourtant ce n'est pas par le déroulement qu'elle y arrive, mais plutôt par le creusage. Elle fait des fouilles intensives passant d'un niveau de réalité à un autre, à un autre encore. La *voix* crée des liens entre ces espaces fractionnés où des images s'incrument. Obsédantes. Au-delà de l'instant. Du morcellement. Je cherche une écriture qui recouvre tout cela. Un poème inscrit dans la durée. » (Denise Desautels, *op. cit.*, p. 29.)

représentation métaphorique de l'acte poétique. Celle-ci s'est articulée au Québec autour des termes clés de « chant », « parole », « texte » et « voix ». Ce dernier substantif convoque un imaginaire particulier qui témoigne d'une reconfiguration de la façon dont est envisagée la poésie à la fin du XX^e siècle, reconfiguration intrinsèquement liée à la question mémorielle.

D'un point de vue diachronique, l'imaginaire de la voix qui se déploie dans la poésie québécoise à compter de 1980 peut s'interpréter en tant que réponse directe aux formalistes de la décennie précédente, qui, à partir du structuralisme français, ont « élaboré une théorie du texte comme entité autonome, en le détachant à la fois de l'auteur et du contexte social⁶³ ». C'est ce que suggère Marie-Albane Rioux-Watine dans son ouvrage sur la voix chez Claude Simon :

C'est sans doute parce que la voix est un paradoxe en littérature, un excès qui se dérobe à la structure, qu'elle se situe souvent au centre des questions refoulées par la théorie structurale. Derrière les avatars de la voix, c'est souvent une tension vers la Présence, le sujet, la référence, le rapport au monde qui peut se manifester chez les Nouveaux Romanciers – tous principes métaphysiques honnis par la doxa critique à partir des années 1960. La voix, en tant que reste qui se situe hors de la clôture spéculaire du texte, permet de réintégrer ces oubliés, tout en en déplaçant les enjeux et les définitions⁶⁴.

En tant qu'« événement du monde sonore » comme l'écrit Paul Zumthor, la voix fait signe vers un « dehors » ou un « au-delà⁶⁵ » du texte ; elle possède une qualité matérielle qui diffère de celle de l'écriture sur laquelle ont tant insisté les écrivains au cours des années 1970. Par la référence à la « voix », le poète postule, au moins implicitement, la

⁶³ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 491.

⁶⁴ Marie-Albane Rioux-Watine, *La voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature de notre siècle », 2007, p. 11.

⁶⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 14.

présence d'un corps, d'une bouche qui profère des sons, en somme d'un sujet (qu'il s'agisse ou non de l'auteur ou d'un « personnage », comme dans *La voix de Carla*) qui participe au monde sur un mode « vocal » et non « scriptural ». On ne quitte évidemment pas ici le terrain de la métaphore, puisque cette vocalité transite par une textualité, la vocalité comme phénomène « réel » ne pouvant se réaliser, en ce qui concerne la poésie, que dans la poésie orale. Néanmoins, ce qui importe est l'idée de présence au monde que manifeste la voix au sein même de l'écrit.

Dans l'histoire de la représentation de l'« acte » poétique au Québec, la voix prend ainsi le relais du « texte », mais elle s'inscrit également dans la suite d'autres représentations, à savoir celles du « chant » et de la « parole ». Au Québec, et dans le sillage des romantiques français, le chant, vecteur par excellence du lyrisme, a dominé sous une forme patriotique (Fréchette) ou encore mélancolique (Nelligan) jusque dans les années 1930, moment où Saint-Denys Garneau apparaît dans le paysage littéraire. Karim Larose a à cet égard montré que c'est avec l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* que s'amorce le passage du « chant » à la « parole » dans la poésie québécoise, métaphore qui deviendra « la représentation par excellence du littéraire dans les années 1960⁶⁶ », ainsi que l'illustre le titre, devenu emblématique, de Giguère, *L'âge de la parole*. Si, l'œuvre de Garneau, premier poète de la parole, « s'édifie explicitement contre le lyrisme⁶⁷ », Anne Hébert, dans « Poésie, solitude rompue », bref essai rédigé en 1958 et ouvrant le recueil *Mystère de la parole*, met plutôt, comme l'écrit encore Karim Larose, « côte à côte chant et

⁶⁶ Karim Larose, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n° 7, 2007, p. 57.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

parole en assumant un certain lyrisme⁶⁸ ». Quant à Miron, s'il écrit, dans le poème « Sur la place publique », qu'il « ne chante plus⁶⁹ », cela n'empêche pourtant pas sa poésie de se hausser jusqu'à un lyrisme qu'Henri Meschonnic qualifie d'« épique⁷⁰ ». La parole, dans les années 1950 et 1960, n'interdit pas le lyrisme ; c'est précisément de ce lyrisme de la parole que chercheront à se dégager les formalistes en proclamant le règne du « texte ». Alors qu'en France on abandonne au XX^e siècle l'idée du « chant » à peu près en même temps qu'on commence à se détourner du lyrisme⁷¹, le XX^e siècle québécois connaît quant à lui un âge d'or du lyrisme sous la gouverne de la parole.

Ce qu'il y a de singulier dans l'œuvre de Turcotte est ceci que l'histoire entière de la représentation du littéraire dans la poésie québécoise s'y déploie. Chant, parole et voix forment désormais une sorte de répertoire de figures auxquelles Turcotte peut se référer en toute liberté, comme si les anciennes oppositions tombaient au cours des années 1980. Ces

⁶⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁹ Gaston Miron, « Sur la place publique. Recours didactique », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 100.

⁷⁰ Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n^{os} 2-3, 1999, p. 95-103.

⁷¹ Pour les romantiques, le lyrisme « vise le chant sans le secours de la musique » (Jean-Michel Maulpoix, *op. cit.* p. 23). Le chant correspond, chez Vigny ou Hugo par exemple, à un désir d'élévation, de transcendance, la musicalité du vers – « De la musique avant toute chose », suivant le fameux vers de Verlaine – étant la marque de cette tension vers l'absolu recherché par le langage. Si, dans l'histoire littéraire française, le XIX^e siècle est celui de l'apothéose du lyrisme, le XX^e siècle mettra quant à lui à mal cette notion, en particulier à partir de la deuxième moitié du siècle, où le poème, selon Maulpoix, est « [a]maigri, appauvri, interdit de Chant », devenant un « rude et sobre objet de langage, moins fait pour émouvoir ou séduire que pour infuser de l'effroi » (Jean-Michel Maulpoix, *Adieux au poème*, Paris, J. Corti, 2005, coll. « En lisant, en écrivant », p. 11). Nous voici donc entrés dans l'« ère du soupçon », laquelle perdure encore aujourd'hui, sous une forme certes moins radicale, mais on peinera néanmoins à trouver du « chant » dans la poésie française de la fin du XX^e siècle, et ce, autant d'un point de vue métaphorique (le chant comme métaphore du langage poétique) que sur le plan de la forme du poème (par le respect, par exemple, des codes de la versification traditionnelle garante de « l'harmonie » du poème). On a parfois parlé d'un « renouveau » du lyrisme à compter de 1980, et il est vrai que certains poètes contemporains manifestent certaines inflexions lyriques, mais celles-ci ne sont que rarement la marque de la recherche d'une transcendance, d'un absolu. Le lyrisme, suivant l'expression de Jean-Michel Maulpoix, est dorénavant « critique » et favorise l'émergence, comme le soutient Evelyne Gagnon, de « nouvelles formes d'énonciation aux registres discordants » (Evelyne Gagnon, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 8).

différentes formes sont toutes représentées à divers moments de l'œuvre : le « chant » se fait pur commencement, « affirmation de puissance⁷² », et possède en ce sens une certaine valeur « mythique⁷³ » – c'est le chant de l'unique « survivante » qui survient immédiatement après la tragédie dans *Navires de guerre*. Dans *La voix de Carla*, le chant est également lié aux commencements (« Tout commence par le chant, quand là tout finit »), mais il ne renvoie plus à l'expression d'un sujet. Il y devient en effet un élément tout à fait autonome du texte ; c'est « le chant tout près des ruines » (*VC*, 22), mais surtout, c'est « un chant perdu dans un paysage » (*VC*, 83). Par sa contiguïté avec les ruines et son caractère « perdu », le chant conserve une certaine valeur mythique, mais le chant comme expression d'une subjectivité semble appartenir au passé.

Du deuxième au troisième recueil de Turcotte, le lyrisme qui sous-tendait l'énonciation s'efface, et le chant de la survivante laisse place à « la voix de Carla », voix pleine d'aspérités, voix qui ne peut plus prétendre à l'harmonie avec le monde, avec la « nature source » des romantiques⁷⁴. La nature, dans *La voix de Carla*, chante seule, et le sujet, lui, a une « écaille dans la voix » (*VC*, 9), laquelle renvoie au « regard cassé » (*VC*, 9) de Carla sur le monde. D'une certaine façon, le lyrisme survit à l'état de souvenir dans ce « chant perdu » ; si la voix, comme métaphore du littéraire, peut être interprétée comme tension vers la « présence » et vers le « sujet », on ne peut cependant pas lire *La voix de Carla* uniquement en fonction d'un simple « retour » du sujet et, *a fortiori*, d'un sujet

⁷² Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 177.

⁷³ Suivant Zumthor qui soutient que dans le chant « les valeurs mythiques de la voix s'exaltent » (*loc. cit.*).

⁷⁴ À ce sujet, voir Charles Taylor, « La voix de la nature », *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003 [1998], p. 387-489.

proprement « lyrique ». Carla est un pur personnage de papier, une forme creuse se remplissant au fil des poèmes, mais résistant toutefois à une véritable « incarnation ».

Il y a, dans *La voix de Carla*, une voix et un corps, mais ceux-ci ne quittent jamais l'espace de l'abstraction et ne sont pas des vecteurs de « chant » ni de lyrisme. Le sujet turcottien pourrait en ce sens être qualifié de sujet « postformaliste », car la subjectivité, sous le coup de la voix, n'emprunte plus les ressorts traditionnels du lyrisme pour se manifester. Carla, écrivait Turcotte dans un numéro d'*Estuaire* paru en 1985, soit deux ans avant la publication du recueil, « n'est pas le personnage d'une identité [...] Carla, à cette heure, est une pose particulière de ma pensée⁷⁵ ». Cette « pensée » qui s'exprime dans la voix de Carla connaît l'histoire de la poésie québécoise, elle sait qu'elle appartient à la « modernité » (*VC*, 22), c'est-à-dire qu'elle arrive *après* le chant, la parole et le texte. Carla, écrivait encore Turcotte dans le texte paru dans *Estuaire* peut « être la voix de l'histoire⁷⁶ » ; c'est précisément ce que la poète met en scène à la toute fin de son recueil lorsqu'elle écrit que « [l]es voix deviennent le temps » (*VC*, 96). Signe d'une « mémoire-en-acte⁷⁷ », la voix chez Turcotte porte cette mémoire des commencements, mais elle sait aussi que l'ère du chant, l'âge de la parole et le règne du texte appartiennent désormais au passé.

Il n'y a pas que la poésie de Turcotte qui accueille la « voix » : depuis les années 1980, ce substantif est massivement présent dans la poésie québécoise, comme chez Denise Desautels et Martine Audet, pour ne donner que deux exemples. Dans une

⁷⁵ Élise Turcotte, « Le roman et la voix de Carla », *op. cit.*, p. 34. Ce texte nous apprend également que le titre de travail de ce recueil était *Les chambres d'abstraction*. C'est peut-être en ce sens précis, à savoir celui d'une « disposition », voire d'une « configuration » de la pensée se manifestant dans une voix, qu'il faudrait envisager la subjectivité dans la poésie québécoise récente.

⁷⁶ *Ibid.* p. 35.

⁷⁷ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 13.

perspective synchronique, la « primauté de la voix⁷⁸ » dans la poésie contemporaine peut s'interpréter en vertu de l'émergence de nouveaux modes de communication qui démultiplient le nombre de « voix » dans l'espace social. Dans un article récent, Pierre Nepveu écrit à ce sujet que « si la poésie contemporaine réaffirme avec force sa vocalité depuis une vingtaine d'années, ce n'est pas seulement *contre*, mais *à même* l'incessant concert des voix contemporaines au sein duquel chacun veut se faire entendre⁷⁹ ». C'est que les frontières qui séparaient auparavant l'espace public de l'espace privé sont désormais poreuses : l'avènement des télécommunications, et en particulier de l'internet, permet à chacun d'inscrire *immédiatement* sa voix dans l'espace public, lequel en vient dès lors à s'apparenter à une immense arène où les individus et les divers groupes sociaux luttent pour obtenir une certaine visibilité, bataille qui n'est jamais définitivement gagnée, car chaque jour apporte son nouveau lot de voix revendiquant leur place au soleil. Paul Zumthor n'imaginait sans doute pas à quel point ce qu'il écrivait en 1983 serait brûlant d'actualité aujourd'hui. Dans *Introduction à la poésie orale*, celui-ci avançait que

[l]a socialité, que dans le quotidien de l'existence, nourrit la voix vive, se mue en une hypersocialité circulant dans les réseaux de télécommunications, constitutifs d'un nouveau lien collectif : socialité de synthèse, opérant sur des éléments disjoints et fragmentés des groupes structurés traditionnels⁸⁰.

La distinction entre l'oralité contemporaine et l'oralité « traditionnelle » – celle de la voix vive de l'existence quotidienne – ne relève pas des qualités « intrinsèques » de la voix, mais plutôt des modes de diffusion de celle-ci : les voix contemporaines peuvent bien, par les

⁷⁸ Pierre Nepveu, « Pédagogies de la voix : comprendre et dire la voix », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2015, p. 85.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁰ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 29.

canaux radiophoniques, télévisuels ou informatiques, outrepasser toutes les frontières, elles peinent néanmoins à donner lieu à une « véritable » communication, à un « échange », qui, pour advenir, nécessite la présence, sinon dans un même lieu, au moins dans un même temps, d'au moins deux individus. Parce qu'elle est dorénavant majoritairement « médiatisée⁸¹ », la voix, dans la société contemporaine, n'a plus besoin du corps de l'autre pour être « entendue » ; elle prend désormais appui sur la présence *virtuelle* – au sens de « potentielle », de « possible », mais également au sens de ce qui se transmet sans contact physique – d'un auditeur. Le domaine de la voix connaît ainsi une extension sans précédent, mais sa médiatisation généralisée fait en sorte que quantité de manifestations de voix dans le contemporain n'appartiennent plus au régime de la communication, mais à celui de la *performance*.

La « performance » orale est certes un phénomène très ancien, mais, dans le cas par exemple de la poésie orale « traditionnelle », elle reposait sur un ensemble de règles et de codes, sur des rituels partagés et ancrés dans une mémoire collective. Pour s'actualiser, cette mémoire exige la présence d'une « communauté » de corps dans l'ici-maintenant : c'est dans la « convergence spontanée des volontés, adhérant aux formes imaginaires communes⁸² », que la poésie orale se réalise comme performance, et ce, d'une façon à chaque fois singulière, non réitérable. Or, non seulement la performance contemporaine peut se répéter de façon infinie (par les divers modes d'enregistrement et de diffusion de la voix), elle transite dorénavant par une multiplicité de « formes imaginaires » faisant appel à une diversité de mémoires et non à un répertoire de codes. Ces mémoires pourront ou non

⁸¹ *Ibid.*, p. 28.

⁸² *Ibid.*, p. 268.

être actualisées dans une écoute (souvent différée), c'est-à-dire dans un temps plus ou moins long après l'émission initiale de la voix. La distension du lien entre émetteur et récepteur dans l'espace contemporain offre sans doute une plus grande amplitude à la voix, mais cette amplitude inédite entraîne le danger de n'être tout simplement jamais entendu : la distension se transmue fréquemment en dislocation, voire en rupture du lien entre locuteur et auditeur. D'une certaine façon, tout se passe comme si la société contemporaine était saturée par des voix qui attendent d'être « écoutées », sans pour autant qu'il soit possible de s'assurer que cette écoute ait lieu. Mais, plus encore, l'effritement des frontières entre espace public et espace privé a fait surgir, dans les dernières années, une pléthore de nouveaux types de performance de soi, qui, en plus de se passer de cette « convergence spontanée des volontés », ne tablent plus sur une mémoire partagée ou même partageable et font de l'intime un pur spectacle destiné à qui voudra bien en être témoin.

Cette hypermédiation de la voix colore le texte poétique contemporain et agit en particulier sur sa relation à la mémoire, au temps. Ce texte s'écrit, comme le dit Nepveu, à même « l'incessant concert des voix contemporaines », c'est-à-dire qu'il est en lui-même un acteur. Le poète contemporain « absorbe » les voix de son temps, qu'il rejoue, en en modifiant ou non les paramètres, sur la scène du poème. C'est en effet ainsi qu'on peut lire les deux premiers textes de Turcotte, où la dimension performative est convoquée à travers de nombreuses références à la théâtralisation de l'énonciation poétique. Les voix et les personnages passent sur le « stage » (*DN*, 31) du poème, et le « je » qui s'énonce est lui-même partie prenante de cette « représentation », lui qui signale à son lecteur que, « ici, [il] change de costume » (*DN*, 26). Dans *La voix de Carla*, Turcotte se montre plus critique à l'égard de son époque : ce recueil prend ses distances à l'égard de la performance de soi si

caractéristique de la fin du XX^e siècle – cette « époque publique du désir » (VC, 62) – et se transforme plutôt en un espace d'accueil, en lieu de « circulation et de résonance⁸³ » pour les voix qui transitent dans la société. À la voix impersonnelle du « on » s'ajoutent dans ce texte la voix de Carla, mais aussi « une voix de chanteuse à la radio » (VC, 10), « [d]es voix de fuite et de poursuite », « [d]es voix suppliantes et des tambours en colère », « [d]es voix désertes » (VC, 52), « trois voix possibles sous les draps » (VC, 74) et « des voix où il n'y a pas de nom » (VC, 88). Le poème est saturé par les voix, tout comme il est plein de « bruits et accessoires », au nombre desquels il faut compter « [l]e bruit que font les souvenirs, les rubans, les grandes affiches dans le journal intime » (VC, 97). Rappelons que le contenu de ces « souvenirs » et du « journal intime » n'est jamais livré ; Carla ne « performe » pas ; elle cherche plutôt à « pose[r] sa voix, comme on ouvre un vêtement pour faire entrer l'histoire dans sa vie » (VC, 56). C'est par sa voix que Carla participe au monde, voix qui nous parvient finalement dans la dernière section du recueil, voix absolument impersonnelle, dépouillée de lyrisme, traversée par le « doute [qui] parle toujours » (VC, 97). « [P]oser sa voix », c'est revendiquer une place dans le monde, et, plus encore, c'est y prendre position ; chez Turcotte, cette prise de position est liée à une poétique qui accueille « la mémoire kaléidoscope⁸⁴ », mais qui résiste à « l'effet de narration » aussi bien qu'aux épanchements lyriques, qui ont souvent ponctué la mise en scène de la mémoire dans la tradition poétique occidentale.

⁸³ Marie-Pascale Huglo, « Voix et narration », dans Marie-Pascale Huglo et Sarah Rocheville (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004, p. 14.

⁸⁴ Élise Turcotte, « Le roman et la voix de Carla », *op. cit.*, p. 34. Le substantif fait écho au dernier recueil paru du vivant de Michel Beaulieu, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave* (Montréal, Éditions du Noroît, 1984), qui s'articule également autour de la question du passage de la mémoire « vive » à l'écriture.

La voix de Carla, recueil dont la sortie est presque passée inaperçue, propose une réponse tout à fait singulière au problème que représente l'inscription de la subjectivité dans l'histoire de la poésie québécoise. Bien que *Dans le delta de la nuit* et *Navires de guerre* aient tous deux déjà posé la question du rapport entre mémoire et histoire dans le contexte précis de la fin du XX^e siècle, *La voix de Carla* marque un tournant dans la poétique de Turcotte : comme dans les deux recueils précédents, la perte (ou la « chute ») y constitue un motif structurant, mais l'accent est cette fois mis sur le processus qui conduit le sujet à reprendre pied et à réorganiser son rapport au passé et au monde. Nous sommes ici au-delà de la fragmentation : le sujet et le monde sont, chez Turcotte, toujours déjà en « morceaux » : c'est de ce lieu qu'émerge le texte. Dans *La voix de Carla*, l'écrivaine surmonte le constat de la rupture et relate le travail d'un sujet cherchant à rassembler et à structurer ces éclats de temps. Le poème devient un filtre où transitent objets, souvenirs, sons, voix et artefacts révélant l'encombrement affectant la subjectivité chez Turcotte. Ces éléments se disposent dans le poème en une vaste cartographie mémorielle par un travail langagier qui réagence les matières du monde et produit une sorte de mosaïque vivante, où le temps cosmique côtoie le temps historique de la « modernité ». La pensée en mouvement de Turcotte s'exprime dans une « voix » particulière, celle de Carla, qui, avec son « grain » (VC, 70) et sa « texture », prend en charge ces éclats de temps. Cette voix représente une « mémoire-en-acte » : d'une part, l'accent est mis sur le processus par lequel ce « presque » personnage entre dans l'ordre du temps et prend place dans la modernité, et, d'autre part, cette « voix », qui vient, dans l'histoire de la poésie québécoise, après le chant, la parole et le texte, est elle-même le signe d'une prise en charge et d'une actualisation de cette histoire.

LA MÉMOIRE CONTRE L'HISTOIRE

Paru en 1989, *La terre est ici* est le dernier recueil de poésie que publie Élise Turcotte avant de passer à l'écriture romanesque avec *Le bruit des choses vivantes*, texte demeurant encore aujourd'hui l'œuvre la plus connue de Turcotte. Celle-ci ne cessera pas d'écrire de la poésie, mais il faudra attendre plusieurs années avant que ne paraissent d'autres textes poétiques : *Deux ou trois feux*, premier recueil de Turcotte écrit en vers, sera publié en 1997, et *Sombre ménagerie*, également versifié, paraîtra en 2002. *La terre est ici* peut se lire comme l'aboutissement d'un cycle d'écriture, démarré en 1982 avec *Dans le delta de la nuit* : les quatre recueils des années 1980 ont en commun une forme – les « blocs » de prose –, mais, surtout, chacun d'eux apporte une nouvelle pierre à l'édifice mémoriel qu'élabore Turcotte au cours de cette décennie. Cet édifice ne constitue pas une entreprise de « totalisation » du contenu mémoriel porté par un sujet, s'inscrivant plutôt dans la perspective d'une poétique qui pose la question de la configuration de la mémoire dans la poésie québécoise de la fin du xx^e siècle. Chez Turcotte, la poétique de la mémoire repose sur une prémisse distincte, celle de l'encombrement : le sujet turcottien cherche à déchiffrer une mémoire composée de fragments d'un passé vécu *et* d'un passé qui intervient sur le mode de l'imaginaire (*Dans le delta de la nuit* ; *Navires de guerre*). Dans *La voix de Carla*, la subjectivité organise ces fragments en une cartographie mémorielle visant à déjouer la linéarité de l'Histoire. Or, cette cartographie, dans *La voix de Carla*, demeure somme toute assez théorique ; avec *La terre est ici*, Turcotte donne une extension maximale à cette idée, la réalise pleinement, notamment dans la suite centrale du recueil, série massive de

cinquante poèmes intitulée « Les paysages » et encadrée par deux suites plus brèves, « Les autoportraits » et « Les portraits ».

Le passage de la théorie à la « pratique » passe d'abord par la mise en place d'une scène d'énonciation tout à fait singulière dans le premier poème du recueil :

Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. Étendue sur le plancher, je reste là tout l'après-midi.

Personne ne m'a vue mourir. Pourtant, je suis certaine d'avoir été aimée. Je suis si contente.

Il ne fait plus froid, mon bracelet me regarde, le soleil me demande. Je suis là. (TI, 9)

Ce poème esquisse un étrange autoportrait, affichant d'entrée de jeu la duplicité du sujet et saisissant celui-ci à l'instant précis de sa chute dans l'espace. Du point de vue énonciatif, le syntagme « Je suis un personnage » conjoint les deux modes adoptés par Turcotte dans ses recueils précédents : le « je » de *Dans le delta de la nuit* et de *Navires de guerre* s'unit au « personnage » de *La voix de Carla*, la poète faisant du déchirement, du clivage, le fondement même de l'identité subjective. La séparation, qui intervenait comme thème dans les deux premiers recueils de Turcotte, devient ici le mode d'apparition du sujet sur la scène du poème. Comme dans les recueils précédents de Turcotte, la « mort » du sujet relève de la fin d'un amour (« je suis certaine d'avoir été aimée »), événement qui provoque une césure dans le temps et fait basculer le sujet (« je tombe par terre »). C'est à ce moment particulier du renversement que Turcotte place le « je-personnage » au seuil de son recueil. Comme dans *La voix de Carla*, la chute permet au sujet de poser un regard différent sur le passé. À partir de ce regard renouvelé émergeront les cinquante « paysages », petits tableaux subjectifs où formes et matières sont réagencées par la subjectivité en fonction de

la perspective « de côté » (TI, 91) que fait naître la chute. Toutefois, pour que cette recomposition se réalise, il faut d'abord, comme dans les autres recueils de Turcotte, dire la perte, la catastrophe, comme s'il fallait attester la tenue du drame, archiver les signes de la séparation. Celle-ci amène le sujet à (ré)affirmer sa présence au monde, ainsi que l'indiquent les abondantes marques de subjectivité dans le court poème d'ouverture. Le syntagme verbal « je suis », employé à quatre reprises, rend compte de la nécessité pour le « je », immobile et seul, d'énoncer sa présence dans ce temps de l'après-coup, ce temps qui s'ouvre après la « fin » (TI, 24) de l'amour.

À l'image des trois recueils précédents, l'encombrement règne dans *La terre est ici* :

Plus tard, je compte les objets pour voir si ma mort a déjà commencé.
Un verre de vin traîne sur la table.
Ma mort a déjà commencé.

Quelqu'un a deux petits yeux clairs pour dire que la guerre est finie. Je compte les choses : dix câbles, une fusée. Je pense sans cesse à cela : au fond de l'armoire, un panier rempli de foulards. (TI, 16)

Dans les « Autoportraits », le « je » est tout entier absorbé par la pléthore d'objets qui encombrent l'espace intime de la maison. L'idée du décompte y est obsédante, comme si la recension et l'organisation des choses permettraient d'accorder une certaine paix au sujet. Les objets, comme dans *La voix de Carla*, portent en eux une dimension temporelle : le verre de vin qui « traîne sur la table » renvoie à un désordre matériel (auquel s'ajoutent les « choses » que compte le sujet) aussi bien qu'à un désordre « affectif », étant le signe d'une « tragédie » (« [m]a mort a déjà commencé »). L'encombrement devient, dans *La terre est ici*, une figure syllephtique : au sens concret, celui de la présence physique d'objets, de matières – « on peut entendre ma maison toujours pleine d'objets » (TI, 17) –, s'ajoute un

sens figuré, celui de l'état psychique d'une subjectivité affligée par les « événements [qui] sont empilés sur un meuble » et par les « souvenirs qui piétinent à l'entrée » (*TI*, 11). La matérialisation et la personnification de la mémoire sont constantes dans l'œuvre poétique de Turcotte, qui accorde ainsi une visibilité et une densité au passé. Plus l'œuvre progresse, plus le poids de la mémoire s'accroît, et, de façon corollaire, plus l'angoisse du sujet augmente :

L'enfant qui passe m'aide à planter les clôtures autour de moi.
Je recommence. Dix mille fois. Je supplie les choses de ne pas trop bouger.
Je les supplie de m'aimer, tranquilles comme une phrase qui se détache. (*TI*, 15)

L'impossibilité qu'éprouve le sujet à organiser l'espace, à délimiter les frontières entre intériorité et extériorité (les clôtures sont disposées autour du « moi ») et à disposer la matière physique et mémorielle en une configuration stable fait émerger un sentiment de désespoir, ainsi que l'exprime une rare hyperbole (« [d]ix mille fois ») et la supplication qu'adresse le « je » aux « choses ». Avec *La terre est ici*, Turcotte entre dans le territoire de la mélancolie : il y a quelque chose du spleen baudelairien dans « Les autoportraits » de Turcotte, en raison de ce désordre suscitant l'abattement de la subjectivité. Comme l'écrit Jean Starobinski, chez Baudelaire,

[le] désordre est intolérable, il rend *accablante* la masse des souvenirs et des secrets. Sa signification (contrairement aux évocations « artistes » d'un Théophile Gautier) ne se limite pas à son apparence esthétique. Elle concerne, une fois encore, un trait fondamental de l'expérience du *spleen*. Le mélancolique, disent les cliniciens, manifeste son état psychique dans la difficulté qu'il éprouve à maîtriser l'univers des objets qui l'environnent. [...] L'iconologie traditionnelle, à commencer par la fameuse gravure de Dürer, montre souvent, dispersés en désordre autour du *typus melancholicus*, des outils dont il ne veut ni ne peut se servir, des livres qui lui sont

devenus lettre morte, des objets qui ne lui sont plus rien. Le désordre atteste le retrait de la force vitale organisatrice⁸⁵.

L'accablement qui pèse sur le « je » turcottien est lié à l'incapacité de maîtriser totalement l'environnement, de « mettre un peu d'ordre dans l'univers » (*TI*, 101), incapacité faisant naître une sorte de fatigue mémorielle. Comme chez Baudelaire, le « je » turcottien semble avoir « plus de souvenirs que s'[il] avai[t] mille ans⁸⁶ », et, à l'image du « triste cerveau » baudelairien transi par les « remords⁸⁷ », des « rubans de larmes accaparent [l]'esprit » (*TI*, 43) du sujet, le détournant du présent, l'empêchant, dans une certaine mesure, de participer au monde. Dans une certaine mesure seulement, car, à l'inverse de chez Baudelaire ou encore de chez Dürer, les objets, chez Turcotte, demeurent « vivants », c'est-à-dire que le fil reliant le passé (dont ils sont le signe) au présent n'est pas rompu : le bracelet du premier poème « regarde » (*TI*, 9) le sujet, autre personnification révélant que les choses, chez Turcotte, attendent que le « je » leur confère un lieu et une signification, comme ces « souvenirs qui piétinent à l'entrée » (*TI*, 11). L'ennui, la « morne incuriosité », qui frappe le sujet baudelairien et caractérise son rapport au présent ne se retrouve dès lors pas dans *La terre est ici* : la mélancolie, dont nous reparlerons plus loin, affleure dans « Les autoportraits », mais la « force vitale organisatrice » dont parle Starobinski demeure présente, car le « je » chez Turcotte isole des éléments signifiants renvoyant au passé, comme le bracelet, qui, extrait du désordre, acquiert une dimension temporelle :

Quelqu'un est venu et est reparti.
Le désir n'a pas fait de mystère.

⁸⁵ Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 448-449.

⁸⁶ Charles Baudelaire, « Spleen », *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996, p. 105.

⁸⁷ *Loc. cit.*

[...]

Au creux de ma main, je tiens un unique bijou.

C'est une histoire qui pourra mettre ses bras autour de moi.

La beauté pourra venir, glisser comme une deuxième odeur sur le plancher. Je ne l'oublierai pas. (TI, 27)⁸⁸

Alors que dans *La voix de Carla*, le « bracelet » était le signe d'une mémoire incomplète⁸⁹, l'« unique bijou », qui renvoie au « bracelet » du premier poème de *La terre est ici*, devient ici la métonymie d'une « histoire » dont les 19 autoportraits composant la première section du recueil esquissent les grandes lignes⁹⁰. Ce dernier poème des « Autoportraits » témoigne d'un apaisement de la mémoire, ainsi que l'illustre la métamorphose du bijou en une « histoire », laquelle est à son tour personnifiée en un être réconfortant. L'épithète « unique » qui accompagne le substantif « bijou » est importante : même si au début du recueil les « matières volent dans les yeux [et] poussent les murs », le sujet parvient, au terme de ces « Autoportraits », à concentrer son regard sur un seul élément de ce désordre de matières, afin que l'histoire qu'il renferme puisse se déployer librement.

Comme dans les recueils précédents de Turcotte, le sujet demeure « occupé » par un « travail » concernant la mémoire, mais celui-ci se précise dans *La terre est ici*. C'est un sème récurrent, celui du « détachement », qui livre la clé de ce travail : le sujet « supplie » les choses de « [l]'aimer, tranquilles comme une phrase qui se détache » (TI, 15), et, à la toute fin du recueil, Turcotte évoque une « collection d'objets avec vue sur le monde » où

⁸⁸ Le premier syntagme de ce poème n'est par ailleurs pas sans rappeler le début du poème « Il y a certainement quelqu'un » d'Anne Hébert, sauf que le « je » turcottien n'est pas la « petite morte » de l'auteure du *Tombeau des rois* : alors que chez Hébert, le sujet, avec ses « yeux avides » et grand ouverts sur une « passion perdue », demeure hanté par le souvenir de la « danse parfaite » du tueur, chez Turcotte, la « mort » du sujet suscite non pas la hantise, mais la remémoration (Anne Hébert, « Il y a certainement quelqu'un », *Le tombeau des rois*, dans *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992, p. 44).

⁸⁹ « Elle porte un bracelet étincelant d'un âge incertain. De quel geste s'agit-il ? De quelle mémoire ? De quelle dette ? » (VC, 57)

⁹⁰ Histoire que résumant les syntagmes « Un homme et une femme se séparent dans la cuisine blanche, on pousse une porte, une petite sœur est reconduite dans son lit. » (TI, 22)

« [t]out y est, détaché » (TI, 104). Le détachement a, dans *La terre est ici*, au moins deux sens, qui concernent pareillement la mémoire : il s'agit, d'abord, dans un sens plus concret, de soustraire des objets à la trame du temps qui comprime le passé, afin d'accéder au contenu mémoriel qu'ils condensent. Paradoxalement, le détachement renvoie aussi au rapport qu'entretient le sujet au passé : on pourrait croire que cette pratique d'extraction des choses condamne le « je » au ressassement de la perte, mais il n'en est rien, car Turcotte se livre à un véritable travail de création. Celui-ci prend appui sur ces matières « détachées » du passé, qui seront réagencées dans les cinquante poèmes formant la section centrale du recueil. Par la médiation de l'art, ces poèmes rendent compte d'une certaine prise de distance à l'égard des souvenirs. Ce détachement protège le sujet de la « hantise » du passé et permet d'envisager un avenir, ainsi qu'en témoigne l'emploi du futur simple dans le poème cité précédemment (« une histoire qui *pourra* mettre ses bras autour de moi »). Dans *La terre est ici*, la parataxe, dont nous avons parlé précédemment au sujet de l'écriture de Turcotte, acquiert une autre dimension, puisque la figure du détachement recouvre ici trois rapports distincts : un rapport à la langue, un rapport au passé ainsi qu'un rapport à l'Histoire.

En détachant certains éléments de la trame du temps, le sujet compose un contrepoint, avec un rythme et une temporalité propres, qui se superpose discrètement, « en secret », à la grande trame historique, représentée ainsi dans *La terre est ici* :

Imaginons l'Histoire. Une barrière immobile avec le bout du monde qui articule. Un monument à la disparition. La tête renversée dans la lumière, tout se défait avec le bruit des castagnettes au bord de la route. Nous tenons l'esprit de la chute entre nos bras : les meubles, les couvertures, les souvenirs qui saignent un peu, par là. Face à la pluie, dans cette absence formidable, nous revoyons en secret notre vocabulaire. (TI, 47)

Le problème du rapport à l'Histoire, présent dans l'œuvre de Turcotte dès son premier recueil, acquiert ici une plus vaste portée, ce que dénote la majuscule qu'attribue pour la première fois la poète au substantif : l'Histoire, la grande, suscite la méfiance, car elle délimite un territoire langagier dont les frontières sont fixes, immuables. Comme l'écrit Daniel Laforest, chez Turcotte, l'Histoire « recouvre tout dans un infini phrasé, qui entrave et ne laisse aucune place à soi », de sorte que, « tous autant qu'ils surviennent, les souvenirs n'arrivent jamais à se composer en un récit qui ne soit pas toujours déjà relativisé par les images et les messages inouïs du monde⁹¹ ». C'est en ce sens qu'il devient urgent, dans *La terre est ici*, de « détacher » objets et souvenirs pour empêcher que l'Histoire ne s'en saisisse et en fasse des artefacts n'entretenant plus aucun lien avec la mémoire vive. L'Histoire entraîne une réduction sur le plan de la signification, ainsi que l'indique le singulier qu'emploie Turcotte lorsqu'il est question du sens que produit le discours historique : « Nous parlons seuls, l'histoire est partout avec le sens » (TI, 43). L'Histoire, contraignante et tentaculaire, ne cesse de sécréter du sens, *le* sens, lequel imprègne « la prose des grandes villes » (TI, 51). La solitude du sujet à laquelle fait référence Turcotte à maintes reprises dans *La terre est ici* relève de la nature de son entreprise poétique. En quête d'une « langue qui ne produit pas » (TI, 51), c'est-à-dire d'un langage prenant le contre-pied de cette économie du « sens » et du « progrès », une langue qui excède les frontières du territoire langagier défini par l'Histoire, le sujet, comme dans *La voix de Carla*, frôle l'impertinence, est voué à « parler seu[l] ». Cette langue que cherche à faire naître le sujet est transgressive, non en raison de sa nature, mais en vertu de son usage : cette langue est sans « valeur » sur le marché de la production du sens dans la société

⁹¹ Daniel Laforest, *op. cit.*, p. 68.

contemporaine. Dans *La terre est ici*, le sujet combat ce temps qui « derrière [le] dos pousse » (TI, 57), choisissant plutôt, à l'image de la femme de Loth convoquée dans le *Delta de la nuit*, de se retourner pour examiner le passé et trouver une langue « pour border [ses] chagrins » (TI, 56).

« [B]order [ses] chagrins » : le thème des frontières, particulièrement présent dans *La terre est ici*, vient métaphoriser la volonté du sujet de faire tomber la « barrière immobile » du sens qu'engendre l'Histoire pour créer un nouvel espace de langage par la remise en mouvement des mots :

Nous sommes cet animal qui circule entre les monuments. Surtout lorsque nous récitons la définition des choses très simples, le soir, devant la mer, ou devant une vision qui ressemble à la mer. Les objets posent pour nous. Ils donnent envie de croire à cette chose formidable : la distance, la distraction, enfin le concert des objets ! (TI, 62)

L'enjeu, dans *La terre est ici*, est de faire « circuler » le langage, geste « sauvage » (le sujet est un « animal ») de résistance à la fixation, voire à la monumentalisation, du sens. Revo[yant] en secret [son] vocabulaire », « récit[ant] la définition des choses très simples », le sujet réapprend à parler, à voir et à nommer le monde. Ce réapprentissage réactive le lien entre la langue et le monde, mais il ne renvoie pas à une conception présaussurienne du langage : il s'agit plutôt de lutter contre la dématérialisation que subit le langage dans la société contemporaine. Il y a un « parti pris des choses » chez Turcotte, qui se donne à lire dans un lexique où abondent les substantifs renvoyant à l'aspect concret, matériel, du monde, ce qu'indiquait déjà le titre du recueil, *La terre est ici*. C'est avec cette langue des « choses très simples » que Turcotte élabore cinquante petits « paysages » au cœur desquels se réfugient les chagrins et douleurs du sujet dans la section centrale du recueil : « les

montagnes » (TI, 34), « les glaciers » (TI, 34), « le ciel » (TI, 34), « le désert » (TI, 35) et « l’océan » (TI, 36) se côtoient dans ces pages où la poète esquisse « les mille tableaux du réel » (TI, 61). On le voit, c’est la nature, avec sa « beauté géante » (TI, 74), qui est à la source de cette réorganisation du monde.

En dépit de l’importance du paysage dans *La terre est ici*, on ne pourrait parler ici d’une poésie « paysagiste » comme telle. Depuis au moins le XVIII^e siècle, la poésie entretient une relation étroite avec le « paysage », mot d’abord employé par les peintres à la fin du XVI^e siècle pour désigner un certain type de tableau. Le romantisme, en particulier, a donné ses lettres de noblesse à la description poétique du paysage, et l’image d’Épinal du poète cherchant une « correspondance » entre le « paysage » et son « état d’âme⁹² » persiste encore aujourd’hui dans la représentation qu’on se fait de la poésie. La littérature québécoise (ou canadienne-française) a eu son lot de poètes romantiques paysagistes⁹³, comme le montre Vincent Lambert dans une thèse portant sur Albert Lozeau, Jean-Aubert Loranger et Alfred DesRochers. Or, contrairement à ce que l’on trouve chez ce dernier, *La terre est ici* ne décrit pas la nature ou l’espace « québécois ». Le rapport au paysage de Turcotte se distingue également des « refigurations » du paysage qu’observe Michel Collot dans la poésie française depuis 1980. L’essayiste identifie deux tendances dans ce corpus : la première, qu’il qualifie d’« approche lyrique », consiste en une célébration de la « rencontre du poète avec l’univers », tandis que la seconde, qu’il nomme « stratégie objectiviste », « met à distance le monde comme une collection d’objets à décrire ou à

⁹² Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « Essais », 2005, p. 43.

⁹³ À ce sujet, voir notamment la thèse de Vincent Lambert, *Des poèmes à l’âge de l’irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013.

recenser d'une manière aussi neutre que possible⁹⁴ ». Ces deux types de mise en forme du paysage dans la poésie française contemporaine ont en commun un rapport particulier au temps, qui s'apparente au présentisme décrit par Hartog : comme l'écrit encore Collot, « [l]e poète, se détournant des lendemains qui ne chantent plus, se tourne vers l'horizon des paysages pour réenchanter le monde à partir d'une expérience des plus simples, en s'ouvrant à la beauté immédiate du sensible⁹⁵ ». L'œuvre de Turcotte met certes en jeu une expérience « sensible » du monde et l'idée de « recension » y est omniprésente – le sujet « ouvre sa collection d'objets avec vue sur le monde » (*TI*, 104) –, mais le rapport au temps qui s'y déploie est autrement plus complexe que celui décrit par Collot. Chez Turcotte, la mémoire du sujet se fait l'architecte des paysages, lesquels deviennent par ce geste des paysages « temporels ».

L'expérience du temps qui se dégage de *La terre est ici* est en effet inséparable du rapport au paysage : la poète dépasse la simple nomination, ou encore la description, des objets et des « choses » du monde. *A fortiori*, les paysages que compose la poète ne renvoient pas à un espace ou à des lieux réels, identifiables ; ils sont une pure production de la pensée et s'appuient sur le passé :

Une région pâle, calcaire. La pensée s'approche, un amour défiguré derrière la voix. L'espoir, l'inévitable espoir qui s'évertue. Le monde est étendu. Il parle des arbres, de la terre : un objet qui se pose, là, sans se reproduire. La couleur que nous creusons avec nos mains. *Sketches of Spain*. L'amour, l'amour seul parle en premier et en dernier. Le reste fera son chemin, signera des colonnes dans le sable telle une armée de crabes, entassera ses idées dans la cour. (*TI*, 33)

⁹⁴ Michel Collot, *op. cit.*, p. 159.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 171.

Ce poème, le premier de la section « Les paysages », pose les bases sur lesquelles s'édifieront les tableaux dans les quarante-neuf poèmes suivants : Turcotte y décrit la mise en mouvement de la pensée, laquelle « s'approche » d'une « région » désertique. Au fil des poèmes, cet espace se repeuple peu à peu, suivant les gestes du sujet qui « creus[e] » la « couleur », ajoutant des strates de matière pour créer des lieux où abriter sa douleur, où « border ses chagrins ». Il ne s'agit donc pas d'inventer un *nouveau* monde, mais plutôt d'aménager des espaces pour entreposer, voire consigner, rêves et souvenirs : « Nous arrivons aux contreforts : nos rêves sont maintenant cachés dans une grotte. Ils servent d'appui à des ancêtres, coquillages que nous déposons au fond de la mer. » (*TI*, 53) Le désert du premier poème se remplit progressivement et la nature se métamorphose en espace d'accueil pour le passé. Matérialisés en « coquillages », les rêves s'amoncellent dans les fonds marins, rejoignant les « statues de sel au fond de la mer, enlisées pour toujours dans le corail » qu'évoquait Turcotte dans son premier recueil (*DN*, 53). Or, de ce texte à *La terre est ici*, le rapport à l'espace se modifie : de l'évocation (du paysage marin ou de l'espace interstellaire), Turcotte passe à l'aménagement⁹⁶, divisant l'espace et réorganisant la matière, délimitant, en un mot, un territoire précis :

Nous respirons le même air hérissé de ruines, celui qui court entre les châteaux de sable. Nous avons des souvenirs que nous cachons dans nos vêtements trop grands. Un jour, seuls, nous les ouvrons. C'est la ligne qui sépare le ciel et la mer, le ciel et la terre. Entre nous, c'est une vallée. La barrière de corail. (*TI*, 77)

⁹⁶ *La terre est ici* s'apparente en ce sens à *Catégoriques un deux et trois* de Normand de Bellefeuille (Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Braises », 1986). Dans ce recueil, le poète propose un réaménagement radical, « catégorique », de la subjectivité par le biais d'un travail formel fondé sur la répétition et la polyphonie.

Le mouvement général dans *La terre est ici* en est un d'ouverture : le sujet parvient à quitter l'espace intime de la maison, espace encombré par les objets et les souvenirs, et accède à l'immensité du monde extérieur, du « dehors », où ces mêmes souvenirs ne sont plus dissimulés dans des « vêtements trop grands » (TI, 11), mais se disséminent dorénavant dans l'espace. Ces souvenirs forment maintenant l'horizon du sujet, ainsi que l'indique la référence à la « ligne » qui permet de distinguer ciel et mer, ciel et terre. À l'inverse de l'Histoire qui enclot et tue le passé, ce nouveau territoire possède des frontières mouvantes, et, surtout, vivantes : à la « barrière immobile » de l'Histoire se substitue « [l]a barrière de corail », sorte de liséré poreux composé de milliers de petits organismes formant des colonies, qui hébergent elles-mêmes de multiples espèces marines. La barrière de corail n'est cependant pas uniquement le signe d'un décloisonnement, d'une ouverture de l'espace ; elle évoque aussi une mémoire vivante, dans la mesure où certaines colonies de coraux peuvent survivre pendant des centaines d'années. Le motif de la « barrière » matérialise la transformation du rapport au passé dans *La terre est ici* : le sujet s'y déprend de l'Histoire, laquelle transforme le passé en un « désert de pierres » (TI, 57), imaginant plutôt un territoire où le passé retrouve une mobilité, où la mémoire, plurielle et vivante, devient le signe d'une présence au monde, présence par ailleurs suggérée de manière forte dans le titre du recueil par le déictique « ici ».

Inventant des « refuges » (TI, 72) pour abriter « la douleur » (TI, 35) et la « tristesse » (TI, 36), Turcotte, dans « Les paysages », rédige en quelque sorte un plaidoyer en faveur de la mélancolie, terme dont le sens aussi riche que complexe s'est vu réduit au XX^e siècle en raison de son assimilation à une pathologie médicale. Dans le sillage de la psychanalyse freudienne, la médecine s'est « approprié » la mélancolie, en en faisant une maladie précise

– la dépression – exigeant un traitement tout aussi précis (électrochocs, psychothérapie, médication, etc.). La médecine, avant le XX^e siècle, n’ignorait évidemment pas ce mal : d’Hippocrate, qui décrivait la mélancolie comme un « état » où « la crainte et la tristesse persistent longtemps⁹⁷ », aux médecins du XVIII^e siècle, qui associaient cet état à la nostalgie de la patrie natale, la mélancolie a suscité d’innombrables traités scientifiques proposant diverses cures, allant de la saignée (pour évacuer le surplus de « bile noire ») à la retraite en nature (pour apaiser les « nerfs » du malade)⁹⁸.

À cette histoire médicale répond en contrepoint une histoire de la mélancolie en littérature, que Jean Starobinski retrace dans *L’encre de la mélancolie*. Du parcours que l’essayiste trace, retenons ceci : d’Homère à Baudelaire en passant par Du Bellay et madame de Staël, cette affection évoque une tristesse diffuse liée d’une manière ou d’une autre à la mémoire. Qu’il s’agisse du regret de la patrie natale (Du Bellay) ou d’un amour (madame de Staël), le mélancolique habite un non-lieu temporel, étant exilé du passé tout autant que du présent. Le mélancolique sait que le passé est révolu, mais il s’efforce, comme chez Baudelaire, de garder intacts, en son esprit, ses « chers souvenirs⁹⁹ ». Cette entreprise de rétention détourne le sujet d’un présent pauvre et vide, un présent rappelant sans cesse la disparition du passé. La mélancolie est en ce sens l’un des plus puissants vecteurs de lyrisme dans la poésie française, lyrisme qui culmine au XIX^e siècle avec Hugo, Lamartine, Baudelaire et Nerval. On trouve des échos de ces œuvres dans la poésie canadienne-française de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, mais la mélancolie,

⁹⁷ Hippocrate, cité par Jean Starobinski, *L’encre de la mélancolie*, op. cit., p. 21.

⁹⁸ Pendant l’Antiquité et le Moyen Âge, on croit que la mélancolie a son siège dans l’abdomen et qu’elle résulterait d’un surplus de bile noire ou d’« atrabile ». Au cours de la modernité, le siège de cette affection se déplace du corps à l’âme ; la mélancolie devient exclusivement une « maladie de l’être sensible » (Jean Starobinski, *ibid.*, p. 80).

⁹⁹ Charles Baudelaire, « Le Cygne », *Les fleurs du mal*, op. cit., p. 120.

au moment où écrit Élise Turcotte, semble « désuète », faisant presque figure d'anachronisme à la fin du XX^e siècle. La poète le sait bien, qui écrit :

Nous disons *mélancolie*, rien ne ressemble à ce mot. Adossés à l'océan, nous voyons la musique arriver de partout, avec des gestes, avec une idée pour la tristesse. On se couvre avec un peu d'aile, on reste là, devant ce tout : la science dans le vide, la nuit dans l'espace. (*TI*, 36)

Si « rien ne ressemble à ce mot », c'est possiblement parce que le XX^e siècle a « vid[é] » de sa substance le mot « mélancolie », non seulement parce que la médecine s'en est emparé et lui a substitué le mot « dépression », mais aussi, et surtout, parce que ce sont les maîtres mots de « progrès », de « vitesse », d'« avancée », qui, au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, s'imposent dans toutes les sphères de la société¹⁰⁰, faisant de l'être mélancolique un individu déphasé par rapport à son temps. Ces deux aspects sont interreliés par le rapport au temps qu'ils mettent en jeu : la mélancolie, disent les psychiatres, entraîne le ralentissement des capacités cognitives ; elle provoque l'inertie et rend difficile, sinon impossible, toute action.

Sur le plan sociétal, l'idée du progrès qui s'impose au XX^e siècle consiste précisément en une lutte contre l'inertie, et, corollairement, en une valorisation de l'action et du changement. C'est en fonction de ce « devoir de changement¹⁰¹ » que l'histoire « s'accélère » et qu'elle finit, selon Pierre Nora, par devenir notre unique rapport au passé : « Accélération : ce que le phénomène achève de nous révéler brutalement, c'est toute la distance entre la mémoire vraie [...] et l'histoire, qui est ce que font du passé nos sociétés

¹⁰⁰ Voir *supra*, p. 79.

¹⁰¹ Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des lettres illustrées », 1984, p. XVIII.

condamnées à l'oubli, parce qu'emportées dans le changement¹⁰². » Le monde occidental contemporain discrédite l'inaction : il incombe à l'homme, sur le plan individuel, de se « réaliser » dans l'action et de ne pas trop cultiver le goût de la tristesse contemplative – l'« abîme » de la mélancolie n'est jamais loin –, et, sur le plan sociétal, de participer aux grands projets collectifs, de « faire l'histoire », en d'autres mots. C'est à cette obsession de l'avancée que résiste Turcotte dans *La terre est ici* :

Deux carrés de neige devant la maison. Nous trouvons une collection de portraits : des anges affolés qui ne conversent pas. La distance définitive, et le rêve, entre ces écailles. Peut-on transporter le mystère, les carrés de neige sur la terre ? Sur notre dos ? Peut-on vouloir que tout devienne gris et perdu ! Ce serait cette place ralentie : un centre où nous pourrions nous étendre avec quelqu'un qui regarde. (TI, 42)

On retrouve, dans ce poème, le corps étendu du sujet du premier poème du recueil (« Je suis un personnage ; je tombe par terre dans la cuisine »). Mais, ici, les perspectives spatiale et temporelle se rencontrent : devant ces anges tracés dans la neige – anges, qui, par la « distance définitive » entre eux, rappellent la séparation évoquée dans la première partie du recueil –, le sujet imagine une « place ralentie », soit un espace-temps accueillant la mélancolie (le « gris et perdu ») et l'arrêt (« nous étendre ») de même que la contemplation (« quelqu'un qui regarde »). Notons par ailleurs que le substantif « place », qui peut désigner un lieu public, un lieu de rassemblement, témoigne de l'ouverture générale de l'espace qu'on trouve dans *La terre est ici*.

Cette ouverture se répercute sur les modalités énonciatives de la poésie de Turcotte : pour la première fois dans cette œuvre, un « nous » prend entièrement en charge l'énonciation. Comme le souligne François Paré, ce pluriel marque le passage « [d]u refuge

¹⁰² *Loc. cit.*

de la chambre à la convergence d'une collectivité pronomiale imaginée », la poésie demeurant un lieu de « rassemblements, de rapprochements et de médiations au-delà desquelles un “nous” cohésif peut émerger¹⁰³ ». Les paysages élaborés par Turcotte constituent ce lieu, cette « place », où peuvent converger, et se « reposer », une communauté de solitudes « accapar[ées] » par le passé :

Nous parlons seuls, l'histoire est partout avec le sens, avec les villages et les vérandas. Nous parlons pour crier, mais des rubans de larmes accaparent notre esprit. La poussière balayée, même si nous ne le voulons pas, des corps restent debout, des corps marchent ; choses passées, présentes ; pierres tourmentées par une mémoire plus forte que tout. (*TI*, 43)

Turcotte fait de la poésie une sorte « d'abri » non pas hors du temps, mais à contretemps de « l'histoire insensée » (*TI*, 80) qui « balaie » les traces du passé et active, presque de force, « les corps ». Comme dans la première section du recueil où Turcotte met en scène les éclats d'une histoire d'amour, « Les paysages » accueille des restes, mais il s'agit cette fois des résidus de l'Histoire, de ce temps qui « pousse » vers l'avant ou qui fige le passé en « pierres ». Devant cette fixation qui est aussi monumentalisation, le sujet s'efforce de soulever et de retourner les « pierres tourmentées par une mémoire plus forte que tout ». La mélancolie n'est dès lors pas une sorte de douce torpeur au sein de laquelle le « nous » se complaît, mais constitue une véritable exigence. Elle oblige à un travail de la pensée, qui est aussi un travail d'imagination : « Derrière chaque mur et chaque photo, se cache un promenoir, un chemin de fer ou une cabane avec l'idée qu'on se fait de la torture. Une série de chaises vides alignées contre nous. » (*TI*, 44) Il importe, comme l'illustre ce poème, de voir *derrière* les images que fournit l'Histoire, de traverser la « barrière immobile » de la

¹⁰³ François Paré, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *op. cit.*, p. 37.

représentation historique du passé, pour reprendre contact avec une humanité disparue, engloutie dans la violence, ne survivant plus que dans ses traces photographiques. Le « drame », qui, dans les recueils précédents de Turcotte, se limitait aux atteintes subies par une subjectivité précise acquiert ici une plus grande portée. La poète ne nomme pas un événement précis ; ce sont tous les drames humains, catastrophes et tragédies, que son regard cherche à embrasser, et c'est peut-être de l'impossibilité de prendre avec soi tous ces disparus, de leur redonner une visibilité et une mobilité – ne serait-ce que dans la poésie – que jaillit également la mélancolie chez Turcotte. Car, dans *La terre est ici*, il y a ce désir à tout jamais irréalisable de devenir « les yeux de la terre » (TI, 81), comme si la subjectivité, dans le recueil, tentait de se fondre au paysage qu'elle élabore, de se dilater dans l'espace pour devenir un « centre sans histoire » (TI, 81), un lieu d'accueil pour l'humanité ainsi que pour tous les fragments de mémoire – drames personnels, tragédies collectives, rêves perdus, souvenirs ensevelis – qu'elle a portés, et dont l'Histoire étouffe la pluralité et la résonance, en délimitant de manière définitive « le sens » du passé.

Au fil des recueils des années 1980, la résistance de Turcotte à l'égard de l'Histoire va en s'accroissant, et on sent, dans *La terre est ici*, qu'un abîme infranchissable s'est creusé entre l'Histoire et la mémoire. L'Histoire, grand récit collectif se déroulant pour ainsi dire « tout seul », en dépit et en-dehors de la volonté des hommes, sorte de rouleau compresseur qui écrase les subjectivités et fige le passé dans un récit linéaire, scandé par les grands événements du monde, l'Histoire, donc, s'oppose à la mémoire, dont Turcotte cherche à préserver le caractère mouvant et pluriel. C'est autour de cette instabilité de la mémoire que s'articulent les deux premiers recueils de Turcotte, *Dans le delta de la nuit* et *Navires de guerre*. Abordant la question de la mémoire sous l'angle de l'identité

personnelle, ces deux recueils mettent en scène un « je » qui, en cherchant à « s’attraper par les souvenirs », découvre une mémoire encombrée et protéiforme. L’œuvre de Turcotte s’enracine dans la perte et la fragmentation et fait état d’un sentiment d’étrangeté à l’égard du monde contemporain : le « regard cassé » du sujet s’affole devant le désordre d’un monde qui a volé en éclats, laissant derrière lui une quantité astronomique de « débris » mémoriels, sorte de dépotoir d’une société obnubilée par l’action et l’avancée.

La perte et la fragmentation ne suscitent toutefois pas le repli de la subjectivité sur elle-même : du *Delta de la nuit* à *La terre est ici*, on discerne un mouvement d’ouverture dans l’œuvre de Turcotte. Au « je » des deux premiers recueils succèdent Carla, sorte de « filtre » de la pensée par lequel transite la matière du monde, et le « nous » de *La terre est ici*, qui réaménage l’espace en petits sanctuaires où pourra se déposer et s’épanouir des mémoires, qui, autrement, seront englouties par une Histoire qui « balaie » le passé et en fixe l’image ainsi que la représentation. À la fin des années 1980, la poésie de Turcotte ne porte plus sur la mémoire comme capacité d’un sujet donné à se représenter le passé. La mémoire fait dans *La terre est ici* l’objet d’une réflexion collective, qui concerne le rapport que nous entretenons, comme communauté ou société, au passé. Contre l’Histoire qui se saisit presque instantanément de la « pellicule éphémère de l’actualité¹⁰⁴ » et réifie le passé, Turcotte tente de penser, dans sa poésie, des chemins de traverse, des zones de confluence entre passé et présent. Le lexique particulier de Turcotte, qui concilie l’infiniment petit (le quotidien, les petits objets) et le démesurément grand (l’Histoire, le monde, les galaxies) ainsi que son usage de la parataxe et de la synesthésie témoignent de la mise en mouvement d’une subjectivité, qui imagine des « centre[s] sans histoire », où le sens et la portée du

¹⁰⁴ Pierre Nora, *op. cit.*, p. XVIII.

passé pourraient être « réparés », où la mémoire serait à nouveau « vivante ». Avec Turcotte, la mémoire devient fortement « présentiste », en ce qu'elle « rend le présent présent à lui-même¹⁰⁵ » ; cette mémoire est vivante à condition de s'ancrer dans l'ici, dans le présent de la voix. Elle exige le sacrifice de l'Histoire, perçue chez Turcotte de façon beaucoup plus négative que chez Dorion ; il s'agit là du prix à payer pour que résonne de nouveau dans le poème « le bruit des choses vivantes ».

¹⁰⁵ Pierre Nora, cité par François Hartog, *op. cit.*, p. 171.

CHAPITRE V

RACHEL LECLERC. DEBOUT DANS LA MÉMOIRE

Née en 1955 en Gaspésie, Rachel Leclerc, cadette d'une famille de sept enfants, a quitté très tôt son village natal de Nouvelle, dans la Baie-des-Chaleurs, pour étudier à Rimouski, avant de poursuivre, à compter de 1979, des études de lettres à Montréal. Leclerc obtient une maîtrise en création littéraire de l'Université du Québec à Montréal en 1984, année où paraît son premier recueil de poèmes, *Fugues*. « [M]anière idéale de commencer¹ », c'est de la poésie que rédige d'abord Leclerc, qui publie coup sur coup quatre recueils aux Éditions du Noroît entre 1984 et 1994, avant de s'essayer à l'écriture romanesque en 1995 avec *Noces de sable*, récit campé dans la Gaspésie du XIX^e siècle. Depuis, Leclerc a publié cinq romans de même que trois recueils de poésie, tout en menant en parallèle une activité constante au sein de la revue *Lettres québécoises*, où elle intervient à titre de critique de poésie depuis 2007.

Leclerc entre donc en poésie au même moment que Dorion et Turcotte, et l'on trouve une certaine parenté chez ces trois auteures sur le plan thématique. Toutefois, ce sont surtout les œuvres des poètes Eugène Guillevic et Michel Beaulieu qui entrent en résonance avec la poésie de Leclerc. Beaulieu, qui a été l'un des premiers lecteurs de Leclerc, a eu une influence directe et soutenue sur l'œuvre poétique de sa cadette, qui lui a dédié son

¹ Sonia Sarfati, « La poésie dès l'adolescence » [entretien avec Rachel Leclerc], *La Presse*, 21 mars 2002, p. C2.

quatrième recueil, *Rabatteurs d'étoiles*². À l'instar de l'œuvre poétique de Dorion, qui porte à ses débuts la trace de l'influence de l'auteur de *Kaléidoscope*, les premiers recueils de Leclerc s'inscrivent d'emblée dans le sillage du poète montréalais en raison de leur rythme singulier. À la manière de Beaulieu, les poèmes en vers de Leclerc consistent, pour la majorité d'entre eux, en une seule longue phrase, rythmée par les enjambements et les nombreuses subordonnées. On y remarque également cette tonalité très particulière aux derniers recueils de Beaulieu, tonalité inquiète, d'un lyrisme modéré soutenu par l'adresse au « tu », deuxième personne qui renvoie aussi bien à soi-même qu'à l'amoureux et aux êtres disparus. L'influence de Guillevic, chez qui Leclerc a séjourné en 1983, se ressent quant à elle surtout sur le plan thématique. Centrales dans l'œuvre du poète breton, la mer et les falaises déterminent également chez Leclerc une certaine poétique en même temps qu'une manière d'être au monde, de vivre. Dans *Les vies frontalières*, Leclerc se décrit comme étant « [h]ouleuse, terraquée » (*VF*, 72), juxtaposition dont l'un des éléments reprend le titre d'un recueil de Guillevic, *Terraqué* (1942). Ce syntagme renvoie également chez Leclerc à une division fondamentale : le sujet lyrique ne cesse de réitérer sa double appartenance aux règnes distincts de la mer et de la terre, lesquels façonnent le territoire des origines³.

² Lors de ses études à Rimouski, Leclerc fait la rencontre importante de Beaulieu, venu prononcer une conférence dans cette ville. L'écrivain montréalais lira plus tard les poèmes de Leclerc et encouragera celle-ci à publier ses textes. Dans le même entretien, Leclerc indique que les deux œuvres ayant eu le plus d'influence sur la sienne sont celles d'Anne Hébert et de Marie Uguay (Karim Larose, « La poésie ce matin. Autour de l'œuvre de Rachel Leclerc » [18 février 2013], *Radio-Spirale* [en ligne], consulté le 2 mars 2017. URL : <http://radiospirale.org/capsule/la-poesie-ce-matin-autour-de-loeuvre-de-rachel-leclerc>).

³ Dans *Rabatteurs d'étoiles*, on lit notamment ces vers qui évoquent le partage entre mer et terre : « Voici le terrestre et le connu / l'aérienne patience des montagnes / comme si la mer n'attendait pas / que l'on dresse une table / un langage peut-être / pour la réconciliation » (*RE*, 24).

Quoique Rachel Leclerc soit une écrivaine bien établie dans le champ littéraire québécois, peu d'études savantes ont été consacrées à sa poésie. La majorité des textes critiques consistent en de courtes recensions publiées dans les mois suivant la parution d'un nouveau recueil. Un seul mémoire de maîtrise analyse sa poésie : il s'agit d'une étude du motif du « domaine » dans deux de ses recueils⁴. À l'instar de ce mémoire, les quelques rares travaux savants portant sur son œuvre poétique ont généralement pour cadre théorique la poétique du lieu, voire de la géopoétique, champ des études littéraires ayant gagné en popularité au cours des dernières décennies⁵. Si, chez Leclerc, il ne fait nul doute que la Gaspésie constitue un enjeu majeur, il reste cependant à montrer comment cette région précise, avec sa mer et ses « falaises rouges » (*F*, 30), donne le départ à une poétique mémorielle gravitant autour de la question du territoire des origines. Ce chapitre vise à montrer que cette poésie, qui se nourrit de sources autobiographiques en raison de son lien très étroit au paysage gaspésien, permet de mettre en lumière un autre aspect de la configuration de la mémoire dans la poésie québécoise. Après une décennie où l'oscillation entre le trop-plein et le vide caractérise la mémoire, celle-ci tend, dans les années 1990, à s'ancrer dans un territoire précis, à se « localiser ». Cette reconfiguration de la mémoire est visible chez Leclerc, mais également chez d'autres poètes tels que Pierre Nepveu, qui, au début des années 2000, s'intéresse également à la question des liens entre paysage et

⁴ Maryse Frédette, *Le motif du « domaine » : espace d'une subjectivité dans Les vies frontalières et Rabatteurs d'étoiles de Rachel Leclerc*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010.

⁵ Les études sur l'espace et le lieu se sont en effet multipliées au cours des dernières années dans le champ des études littéraires et ont donné à la naissance d'une nouvelle « branche », celles des études « géopoétiques ». Michel Collot parle même d'un « tournant spatial » dans son plus récent ouvrage, *Pour une géographie littéraire* (Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014).

mémoire⁶. C'est dans ce lien entre « territoire local » et « mémoire » que transite dorénavant la question du devenir « collectif » au sein d'une partie de la poésie québécoise. L'étude des quatre premiers recueils de Rachel Leclerc montrera que la mémoire se « reterritorialise », non pas dans une perspective nationale qui marquerait le retour de la notion plutôt abstraite de « pays », mais dans la perspective d'une véritable confrontation avec le « réel ». Fortement autobiographique, ce « réel » diffère de celui qu'on rencontre chez Nepveu et Beaulieu, en ce qu'il ne s'enracine pas dans la ville moderne, reposant plutôt sur l'expérience du territoire gaspésien. Celui-ci façonne et détermine une mémoire singulière, qui prend la forme d'un héritage personnel *et* social.

LES ORIGINES DU TERRITOIRE

C'est à compter de son troisième recueil, *Les vies frontalières*, paru en 1991, que le rapport entre paysage et mémoire chez Leclerc devient tout à fait explicite. Il importe néanmoins de dire un mot au sujet de ses deux premiers textes – recueils que Leclerc qualifie de plus « opaque[s]⁷ » – puisqu'ils permettent de prendre une première mesure de cette œuvre poétique. À l'image des œuvres de Dorion et de Turcotte, la poésie de Leclerc est remarquablement cohérente. Les deux premiers recueils de Leclerc, qui, selon Robert Yergeau, sont « axé[s] sur l'événementiel et l'immédiateté⁸ » et « à l'écoute des

⁶ Pierre Nepveu, *Lignes aériennes* [2002], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.

⁷ Robert Lalonde, « L'épreuve du feu » [entretien avec Rachel Leclerc], *Lettres québécoises*, n° 146, 2012, p. 7.

⁸ Robert Yergeau, « Rachel Leclerc », *Lettres québécoises*, n° 35, 1984, p. 53.

préoccupations du temps présent⁹ », contiennent toutefois une interrogation sous-jacente, qui concerne le rapport aux origines. Cette première approche de la mémoire des origines se manifeste dans la structure de *Fugues*, qui comprend trois suites poétiques bien distinctes. La première, intitulée « Vigie », situe le sujet lyrique, un « je », dans la métropole montréalaise, alors que la seconde, « Ocre », s'ouvre sur le départ du sujet vers une région qui n'est pas clairement identifiée, mais qui se caractérise par ses « falaises rouges » (*F*, 30), ses « grottes » (*F*, 39) et la présence de la mer (*F*, 32 et 34), et qui, dès lors, contraste vivement avec les « buildings bouffis » (*F*, 14) et les « ruelles » (*F*, 13) de la ville. La troisième et dernière partie, « Barocco », marque le retour du sujet à Montréal, et, plus précisément, dans le quartier de la Petite-Italie, auquel le titre de la suite fait référence.

« Ocre » forme une enclave dans *Fugues* : la deuxième suite du recueil se démarque sur le plan thématique par l'espace qui s'y déploie et, sur le plan formel, par la brièveté du vers et la raréfaction des déictiques personnels. Le sujet s'efface devant ce paysage maritime plus grand que nature, devant la « conviction » (*F*, 29) et la « verve » de la mer (*F*, 32). Allant « [s]'enquérir de la baie / dans sa jactance là-bas » (*F*, 29), le « je » se laisse en effet absorber par ce paysage, au sens propre comme au sens figuré :

Agenouillées les falaises rouges
leur aptitude à se défroisser
pour me franchir et pourtant
ce fracas lorsqu'elles m'avalent (*F*, 30)

Parti non pas pour « visiter » une région mais bien pour s'en « enquérir » (*F*, 29), verbe qui fait signe vers une démarche exécutée dans le but d'obtenir des renseignements, le sujet se

⁹ Robert Yergeau, « L'amour, la mort », *Lettres québécoises*, n° 46, 1987, p. 38.

fait en quelque sorte « prendre » par le paysage, laissant celui-ci l'« avaler ». Il y a une intensité certaine, voire une violence, du paysage dans « Ogres » : au « fracas » des falaises rouges se joint la turbulence de la mer, au sein de laquelle « l'eau contre l'eau / ira même se haïr » (*F*, 32).

Une lourde charge affective sous-tend le regard que pose le sujet lyrique sur le paysage dans « Ogres », comme si un drame avait eu lieu antérieurement en ces lieux :

La nuit comme un viatique un ventre
pour y flanquer nos cendres
rêver l'eau gaver les mots
se racheter oui rêver juste
se reprendre (*F*, 38)

Les verbes « se racheter » et « se reprendre » indiquent qu'une faute a été commise, mais celle-ci demeure tue dans *Fugues*. La faute se caractérise uniquement par sa gravité, ainsi qu'en témoigne le lexique d'« Ogres », qui évoque la trahison et la mort : la nuit constitue le lieu (« un ventre ») où l'on se recueille avant de mourir (« un viatique ») et où l'on enterre des restes (« flanquer nos cendres »). Seul le paysage témoigne de cette trahison, en porte encore la trace. Dans « Ogres », le paysage maritime est souvent convoqué dans sa dimension sonore, laquelle s'oppose à la somnolence des humains, qui refusent littéralement de se lever et de prendre la parole :

Loin des cryptes
le clan que rien ne menace
sommeille dans le frisson vague
des postures sans conséquences (*F*, 42)

Alors que le paysage s’anime par une série de personnifications – « les falaises rouges [...] se défroiss[ent] » (*F*, 30), la mer « déverrouill[e] [...] sa verve » (*F*, 32) et « le vent [...] fouille et remue son alphabet » (*F*, 34) –, une sorte de torpeur affecte ce « clan » à l’abri, qui refuse de prendre position (« des postures sans conséquences »).

« Clan » et « tribu » sont les deux seuls noms collectifs dans *Fugues*, le substantif « tribu » apparaissant également dans la suite « Ogres ». Le terme intervient dans un syntagme désignant le sujet d’énonciation, « et moi / encore tribu » (*F*, 44). C’est en raison de cette inclusion du « je » dans la « tribu » que nous pouvons parler, au sujet de la Gaspésie, d’un territoire « natal ». Dans les deux autres sections, qui ont la ville pour cadre de référence, la présence humaine est désignée chaque fois par des substantifs pluriels : ce sont « les enfants de la Petite Italie » (*F*, 13), « les jeunes cadres » (*F*, 14) et, surtout, « les foules » (*F*, 23) qui habitent la métropole. Dans « Ogres », la collectivité est uniquement présente en tant que « clan », substantif auquel réfère potentiellement le seul pronom personnel pluriel de la suite, « nos », intervenant dans le vers « pour y flanquer nos cendres » (*F*, 38). De la ville à la région, c’est ainsi la pluralité et l’hétérogénéité, qui disparaissent, comme si les hommes habitant ce paysage maritime formaient un ensemble uni, homogène, et, de surcroît, assoupi – le mouvement est réservé au seul paysage –, alors que la ville, grouillante de vie, est saisie dans de multiples « instants simultanés » (*F*, 15). Dans « Vigie », par exemple, un adolescent se dispute dans une « cuisine presque familiale » pendant que les enfants jouent dans les ruelles et que « les jeunes cadres » se rassemblent aux terrasses le soir venu (*F*, 14).

« Clan » et « tribu » : ces deux termes tout à fait singuliers, étonnants dans le contexte de la poésie québécoise des années 1980, situent Rachel Leclerc à des lieux

d'Hélène Dorion et d'Élise Turcotte, chez qui l'identité du sujet lyrique ne se définit pas en fonction de paramètres familiaux ou généalogiques. Le « clan » et la « tribu » font plutôt écho à l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu, où plusieurs personnages, tel Habaquq Cauchon dans *La grande tribu*, doivent négocier avec une généalogie « corrompue¹⁰ ». La question de la généalogie sera soulevée par Leclerc dans *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles* ; dans *Fugues*, le clan et la tribu mettent surtout en exergue la tension qui existe entre l'espace multiculturel de la ville et l'enclave maritime que représente la Gaspésie. La ville constitue dans *Fugues* un lieu de convergence pour les « foules », qui, « sur le canevas de la métropole » (*F*, 15), éprouvent la mobilité et la fugacité du lien social dans le monde contemporain, tandis que la région, dans « Ogres », abrite une collectivité fortement hiérarchisée, dont l'organisation, stable et fixe, repose sur la généalogie.

En plus de mobiliser un imaginaire de l'archaïsme, du primitif, les termes « clan » et « tribu » évoquent le lien qui rattache cette collectivité au territoire. Dans l'Antiquité gréco-romaine, la « tribu » désigne en effet la « division élémentaire de la cité, probablement fondée à l'origine sur la parenté de certaines familles, devenue division territoriale », tandis qu'elle renvoie, chez les sociétés primitives, à « un groupe social sur un territoire se réclamant de la même souche, composé d'unités autonomes plus petites généralement fondées sur la parenté, qui bénéficie d'une autorité politique¹¹ ». L'une de ces plus petites unités est le « clan », qui constitue une « division de la tribu placée sous l'autorité d'un

¹⁰ Myriam Vien écrit dans un mémoire de maîtrise consacré à *La grande tribu* que « la généalogie d'Habaquq Cauchon se corrompt rapidement : de l'aïeul forgeron, formidable masse de muscles et nerfs, à l'arrière-petit-fils, pataugeant dans les déjections, la dégradation est nette et appuyée » (Myriam Vien, *Formes et figures du grotesque dans La grande tribu : c'est la faute à Papineau ! de Victor-Lévy Beaulieu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013, p. 91).

¹¹ *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté le 5 août 2017. URL : <http://atilf.atilf.fr>

ancêtre exploitant avec ses enfants et petits-enfants le territoire tribal¹² ». Le clan et la tribu sont ainsi déterminés par l'hérédité de même que par l'occupation ancestrale d'un territoire. Ce sont précisément ces deux dimensions qui seront explorées par Leclerc dans *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles* ; dans cet ensemble que représentent les quatre premiers recueils de Leclerc, *Fugues* peut être lu comme une « exposition », aux sens théâtral et musical du terme¹³. La poète y dévoile les grands thèmes qui seront repris et modulés dans ses trois recueils suivants. Le développement de ces thèmes procédera par ajout de couches de sens à des substantifs tels que « clan », « tribu » et « territoire ».

Dans *Fugues*, la trahison à l'égard du clan consiste à avoir quitté le territoire natal pour s'installer dans la métropole. La défection à l'égard du clan se double d'une autre trahison, qui consiste en la quête d'un savoir neuf, un savoir étranger à celui du clan. Dans la première section du recueil, ayant Montréal comme cadre spatial, Leclerc écrit :

mes antres s'apaisaient et Sanchez
en aparté me fouillait sous sa Remington
quelques saisons d'indemnité
j'apprendrais j'appris à lire
entre les touches et tes trajets (*F*, 19)

L'exil en ville autorise ainsi chez Leclerc une plongée dans la littérature, et, plus particulièrement, la découverte d'écrivains étrangers (« Sanchez »). Décrite comme une « indemnisation », la littérature apparaît dans *Fugues* comme une compensation pour une douleur qui, dans *Fugues*, demeure « inénarrable » (*F*, 22). Le rapport entre ville et

¹² *Loc. cit.*

¹³ En musique, l'exposition est « la partie initiale d'une fugue ou d'une composition musicale de forme sonate présentant le sujet ou le thème du morceau » (*Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], consulté le 5 août 2017. URL : <http://atilf.atilf.fr>). Le titre du recueil de Leclerc peut ainsi se lire en vertu d'une « fugue » qui a mené le sujet du territoire des origines de la ville aussi bien qu'en lien avec la composition musicale du même nom.

connaissance traverse également le premier roman de Leclerc, *Noces de sable*, récit décrivant les derniers jours de Gabriel Foucault, pêcheur gaspésien ayant épousé Catherine Thomas, fille d'un riche commerçant de l'île de Jersey :

Catherine connaissait trop bien l'effet d'éteignoir qu'avait ce village sur l'esprit chercheur et fougueux de son fils. Des années auparavant, elle aussi avait senti que, en choisissant de ne pas repartir, elle fermait la porte à quelque chose qui aurait pu grandir en elle et dont elle aurait pu se nourrir. La connaissance, le savoir¹⁴.

Catherine « compensera » elle aussi en faisant venir de Montréal « une quantité importante de livres » et en faisant la lecture « aux femmes pour la plupart illettrées » du village¹⁵.

Dans *Fugues*, le sujet lyrique connaît quant à lui aussi bien « l'effet d'éteignoir » du village que l'effervescence de la ville. Fuyant le territoire natal, le sujet lyrique se libère du carcan que représente le clan, libération qui concerne d'abord et avant tout le langage. Le sujet découvre la littérature étrangère, mais aussi sa propre voix, son propre langage. Montréal constitue en effet dans le recueil « un lieu vacant / où les mots [ont] à s'éprouver » (*F*, 23). L'exil se double ainsi d'une quête : le sujet lyrique cherche une « nouvelle » langue, une langue qui se démarque de celle, oppressante, du clan. Sur le plan rythmique, il faut souligner que l'unique poème de *Fugues* respectant une structure métrique fixe a pour enjeu la langue du clan :

Le clan babille et le sang bée
dans l'attente de qui le boira
le clan s'abrille le sang aboie
dans l'attente de qui le boira (*F*, 43)

¹⁴ Rachel Leclerc, *Noces de sables*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2011 [1995], p. 26.

¹⁵ *Ibid.*, p. 35.

Les parallélismes et les assonances (« ille » ; « boi »), de même que la répétition du syntagme « dans l'attente de qui le boira », concourent à créer un rythme singulier, un rythme rappelant presque la comptine – mais la comptine, ici, est « tragique » –, qui contraste avec le prosaïsme affirmé des poèmes ayant pour cadre la ville.

Les substantifs « clan » et « tribu » font de plus appel à un ordre du temps particulier. Tandis que la ville dans *Fugues* est soumise au règne du présent et de la vitesse – « la ville dévalait déjà ses calendriers » (*F*, 19) –, le territoire natal est plutôt saisi dans sa permanence, sa durée. À l'inverse de la ville qui est « encombrée » par la présence humaine, le paysage gaspésien est dépouillé, réduit à sa plus simple expression, voire à son expression originale. Ne sont effectivement nommées que les « falaises », la « mer » et les « grottes », éléments formant l'armature du paysage et inscrivant celui-ci dans un temps géologique :

Le sel vient brûler le pan et la coque
du temps jusqu'au sang

cela n'est pas facile à dire
le vent depuis le dévonien supérieur
fouille et remue son alphabet
pour en aviser quiconque passe (*F*, 34)

Autre syntagme étonnant, le « dévonien supérieur » renvoie à une ère précédant la naissance de l'homme. Ce syntagme désigne en effet un temps appartenant au système géologique du Paléozoïque (-541 à -252 millions d'années). Cette ère se caractérise par le phénomène de la sortie des eaux : au cours du Dévonien supérieur, certaines plantes et quelques animaux développent la capacité de survivre sur la terre ferme. Toutefois, une large partie de ces êtres vivants disparaît lors de l'extinction massive – l'une des plus

importantes dans l'histoire de la vie sur Terre – qui survient à la fin de cette ère géologique. Or, il y a ceci de particulier que, en Amérique du Nord, les traces qu'a laissées le Dévonien supérieur sont particulièrement visibles en Gaspésie. Une quantité importante de formations rocheuses dans la péninsule gaspésienne remontent en effet au Dévonien, et de nombreux fossiles de plantes et d'animaux de cette ère y ont été retrouvés, notamment dans le parc national de Miguasha¹⁶. La formation des « falaises rouges » (*F*, 30) caractéristiques du paysage gaspésien appartient à l'ère du Dévonien. Leclerc met ainsi en scène, dans *Fugues*, les origines du territoire natal, origines qui appartiennent à une ère géologique définie – la science en atteste –, mais qui, dans les quatre recueils de Leclerc, se confondent avec un temps mythique. La personnification constante du paysage dans « Ogres » fait écho à une vision mythique, ou cosmologique, du monde : le vent et la mer « parlent » à la manière des dieux dans les anciennes cosmogonies. Le territoire gaspésien se dote par là d'une grandeur, d'une solennité, mais aussi d'une gravité, que ne connaît pas la ville.

L'espace urbain ne possède pas la profondeur temporelle du paysage maritime dépeint dans « Ogres ». Montréal est une « parenthèse qu'approximativement [le sujet] habite » (*F*, 12). « Parenthèse » : ce substantif évoque les premières œuvres de Dorion et de Turcotte, dans lesquelles le sujet évolue dans cet intervalle temporel que représente le présent de l'énonciation, sorte de temps zéro d'où passé et futur sont exclus (Dorion) ou hors d'atteinte (Turcotte). Le terme « parenthèse » apparaît également dans le recueil *Trivialités* de Michel Beaulieu, dont les poèmes, publiés à titre posthume en 2001, ont été écrits à l'automne 1984, soit quelques mois seulement après la publication de *Fugues*.

¹⁶ UNESCO, « Parc national de Miguasha », *UNESCO* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://whc.unesco.org/fr/list/686>

Comme chez Leclerc, le substantif « parenthèse » qualifie chez Beaulieu la relation qu'entretient le sujet lyrique à l'espace urbain : « dilapider ce qu'il reste d'espace / où me mouvoir pour mettre fin / à la parenthèse [...] »¹⁷. Dans les années 1980, le temps présent ne va plus du tout de soi pour de nombreux poètes. Cela est particulièrement vrai pour Leclerc, qui, dans *Fugues*, emploie un lexique s'articulant autour du noyau sémantique de la stagnation, du marasme : « l'heure caille là dans le nœud des yeux » (*F*, 15) et « les jours s'embourbent dans leur gangue » (*F*, 20).

L'enlissement, dans *Fugues*, ne concerne pas uniquement le temps, mais en vient à définir également le rapport du sujet à l'espace. Une force irrésistible paralyse le sujet et le pousse vers le bas, dans les « sables mouvants » (*F*, 11), dans la « boue » (*F*, 57), le faisant « [s]'incliner exagérément » (*F*, 54). L'instabilité définit ainsi le sol sur lequel se meut le sujet dans *Fugues*, instabilité qui relève peut-être du clivage entre ces deux espaces que représentent la ville et le territoire des origines. Le sujet est déchiré entre ces deux espaces : le « je » peine à véritablement habiter la ville, et le territoire natal, lui, n'offre pas de « réponse » au sujet qui vient s'en « enquérir ». Il n'y a pas, dans *Fugues*, de résolution : le « je » ne se déleste pas de son « corps tenace et tribal » (*F*, 53) et la division entre le « nouveau monde » (*F*, 16) où règne « la ferveur du présent » (*F*, 21), et cette terre aride, presque hostile, qui persiste « derrière la peau » (*F*, 60) n'est pas surmontée. Si, à la fin du recueil, « [l]a main ne cherche plus sa ration de mémoire » (*F*, 56), il n'en demeure pas moins que le « nœud » (*F*, 60) que représentent les origines demeure entier, inextricable, comme si Leclerc cédait, dans ce premier recueil, au silence du clan, « scell[ant] les gestes

¹⁷ Michel Beaulieu, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, p. 60.

dans l'aire du cœur » pour « dormi[r] sous le signe et le givre » (*F*, 61), se retirant dans le secret des falaises et de la mer gaspésiennes.

RIVAGES DE LA MÉMOIRE

Deux ans après son premier recueil, Leclerc publie *Vivre n'est pas clair*, recueil à la structure plus éclatée que *Fugues*. Constitué de quatre suites poétiques de longueurs inégales et de formes différentes – les trois premières sont en prose, et la dernière en vers, et, sur le plan de l'énonciation, toute la gamme des pronoms personnels est utilisée –, ce livre paru en 1986 est étonnant, à commencer par ce titre même de *Vivre n'est pas clair*, qui évoque une sorte de déroute existentielle. Cette inquiétude est partagée par plusieurs poètes tels que François Charron, qui, dans les années 1980, abandonne le ton parodique de ses premiers recueils pour s'engager dans une réflexion aux accents « métaphysiques¹⁸ », ainsi qu'en témoignent les titres qu'il publie dans les années 1980. Parmi ceux-ci, citons notamment *La vie n'a pas de sens* (1985), titre, qui, comme *Vivre n'est pas clair*, fait appel à une tournure négative et à un adverbe privatif (« pas ») pour qualifier le substantif « vie ». Le désarroi qu'expriment les poètes québécois dans les années 1980 peut s'interpréter en vertu du problème que représente la mémoire dans cette décennie, comme nous l'avons montré dans les chapitres précédents. Qu'il s'agisse du manque de mémoire, d'une mémoire en « souffrance » (Dorion) ou, inversement, d'une mémoire encombrée et fragmentée (Turcotte), le sujet lyrique, dans la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, ne

¹⁸ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1986, p. 550.

peut plus s'appuyer sur une mémoire commune, partagée (ou partageable), problème qui touche aux fondements mêmes de la question du « vivre » et, plus précisément, du « vivre ensemble ».

Chez Dorion et Turcotte, la mémoire est à *reconstruire* ; c'est ce processus qui est explicité entre autres dans *La voix de Carla*, où il s'agit de doter un personnage d'une mémoire afin de lui donner « vie ». Tout porte à croire qu'il incombe dorénavant au sujet lui-même d'établir sa propre mémoire, son propre rapport au passé. Ainsi Dorion choisit-elle, à compter des *Corridors du temps*, de se rapporter à une mémoire très ancienne, celle de la présence de l'homme sur Terre, alors que Turcotte prend le parti de recueillir les « débris » mémoriels des catastrophes et tragédies humaines, personnelles aussi bien que collectives, construisant par là un espace poétique où la mélancolie « humanise » le passé, le rendant ainsi habité, incarné par une subjectivité. Quoique leurs poétiques soient très différentes, Turcotte et Dorion décrivent toutes deux une quête de mémoire, de profondeur temporelle, qui marque la sortie hors de l'intervalle temporel et souvent spatial dans lequel évolue le sujet lyrique au début des années 1980.

Or, chez Leclerc, le problème de la mémoire est tout autre. Elle ne fait pas défaut, comme chez Dorion, et elle n'est pas non plus hypertrophiée, ainsi que chez Turcotte. Le problème de la mémoire chez Leclerc ne se pose pas en des termes quantitatifs (« pas assez » ou « trop » de mémoire). Plus précisément, chez Leclerc, la mémoire ne fait pas l'objet d'une quête ; les « origines » du sujet sont sues, connues, « claires », et si « vivre n'est pas clair », c'est plutôt parce que le rapport entre ces origines et le présent du sujet, celui qui dit « je », demeure à élucider, à formuler. En d'autres termes, et c'est en ce sens qu'on peut interpréter la structure tripartite de *Fugues* (ville/paysage/ville), Leclerc cherche

à ses débuts le point de jonction entre ces origines, très fortement liées au paysage gaspésien, et le présent de la vie urbaine, qui, comme dans *Variables* de Beaulieu, est constitué d'une succession de scènes simultanées – « tu passes tout passe parmi les yeux les rumeurs », écrivait Beaulieu en 1973 (*V*, 27)¹⁹ – qui filent entre les doigts du poète, malgré tous les efforts déployés pour en retenir la « substance ».

À la migration spatiale menant le sujet du paysage natal à la ville, se superpose, dans *Vivre n'est pas clair*, une dimension temporelle, celle du passage à l'âge adulte, dimension thématifiée dans la dernière partie du recueil, « Trente chameaux ». Ce titre énigmatique s'éclaire à la lecture du premier poème de la suite, où le syntagme réapparaît : s'adressant à un « tu » inconnu, le « je » parle de son « absolue certitude maintenant / que tu ne serais pas venu nous surprendre / dans l'unique juillet pour célébrer / mes trente chameaux mis en terre » (*VNPC*, 59), avant d'ajouter plus loin : « je rentre tard petit peuple / avec mes doigts de brume et avec l'âge / de trente chameaux en laisse » (*VC*, 73). Le syntagme « trente chameaux », qui désigne l'âge du « je »²⁰, détonne dans l'univers poétique de Leclerc, lequel gravite pour une bonne part autour de deux pôles, ceux que forment le paysage maritime gaspésien et la ville montréalaise. Les chameaux évoquent le désert et l'errance, terme décrivant chez Leclerc la sortie de l'âge de l'enfance : « Nous avons dissipé l'enfance avec ses fumées pour occuper le terrible entracte du monde et casser nos écorces sur le dos des villes lointaines » (*VNPC*, 53), écrit Leclerc, avant d'ajouter, dans le poème suivant : « Nous avons commencé l'errance comme de grands paradigmes

¹⁹ Notons que le sujet lyrique dans *Vivre n'est pas clair* semble s'adresser directement à Beaulieu dans l'un des poèmes : « Avec cette fixité du kaléidoscope / invariablement ouvert sur le spectacle / aimes-tu toujours l'économie de mes mots » (*VNPC*, 64). Le substantif « kaléidoscope » évoque ici le dernier recueil paru du vivant de Beaulieu, *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave* (1984).

²⁰ Le substrat autobiographique est ici assez explicite : Leclerc est née en 1955 et ce recueil est paru en 1986.

resplendissants. » (*VNPC*, 54) La fin de l'enfance marque le début d'une migration, voire de l'exil en monde étranger (« villes inconnues »). Ce départ coïncide avec la découverte d'un savoir, avec une plongée dans le monde du langage, de la théorie. Toutefois, ce savoir, dans *Vivre n'est pas clair*, apparaît totalement stérile, désuet : « Nous récurons les concepts du bout de l'ongle sur la table de conférence, mais qu'en est-il sur nos corps de l'incidence du monde ? » (*VNPC*, 36) La collectivité, dans *Vivre n'est pas clair*, erre dans les terres arides de la théorie – celle, peut-être, qu'on enseigne à l'université –, sorte de monde en vase clos n'offrant que peu de prise sur le « réel ». Rappelons que Leclerc écrit ce texte dans les années 1980, soit au moment même où l'on commence à réaliser que la théorie, en particulier littéraire, des deux décennies précédentes ne permet pas d'éclaircir complètement l'expérience contemporaine du monde, cette expérience qui, comme la mémoire, se déploie chez Leclerc à partir du corps et des « matières » du monde²¹.

Les « trente chameaux » constituent le point d'aboutissement du motif, déjà présent dans *Fugues*, de la sortie des eaux, motif corollaire à celui de l'exil et de l'errance. Il y aurait toute une analyse thématique à faire chez Leclerc relativement au thème de l'eau, lequel imprègne chacun des recueils de la poète et qui est sans l'ombre d'un doute lié au paysage gaspésien. Celui-ci est marqué par une mer « versatile et savante » (*VNPC*, 68), s'opposant à « la brèche minérale des villes » (*VNPC*, 71). Dans *Vivre n'est pas clair*, Leclerc intériorise le temps du « dévonien supérieur » convoqué dans *Fugues* : cette fois, c'est non pas la formation du paysage qui est décrite, mais plutôt celle du sujet, qui, à la manière des plantes et des animaux gagnant pour la première fois la terre ferme, « émerge »

²¹ Pierre Nepveu soulevait déjà, non sans ironie, ce problème dans *Voies rapides* en 1971 : « l'assemblée des singes a passé la nuit dans la bibliothèque des sciences humaines / la culture progresse à pas de loup » (*VR*, 37).

des eaux, et ce, au sens littéral. La première suite de poèmes, intitulée « Piscine » et formée de six poèmes en prose, décrit un amour platonique ayant pour cadre une piscine publique :

Elle n'allait bientôt plus vous suffire l'accidentelle croisée de vos corps avalés chacun par son corridor invisible, la caresse imaginaire esquissée dans le vide de son espace propre, l'expiration sous l'eau des petites bulles méthodiques : la seule forme hallucinée d'un baiser dont se ficherait pourtant bien le jeune lifeguard malgré son nombril si peu sec (*VNPC*, 9)

Ce poème, le premier du recueil, est structuré par une logique temporelle singulière : par le syntagme verbal « [e]lle n'allait bientôt plus vous suffire », qui sera réitéré au tout début des deux poèmes suivants²², Leclerc met le temps sous tension, décrivant ce moment précis précédant la rupture temporelle, laquelle, dans « Piscine », équivaut aussi bien à la fin de cet amour fictif (« forme hallucinée ») qu'à la fin de la fréquentation de la piscine publique :

Vous aviez dénombré tous les espaces possibles de cette réalité dite piscine ce ventre sauvage contre les flancs duquel vous n'alliez plus vous réfugier que sous la forme d'un vestige, désormais on trouverait ailleurs vos visages déployant qui ses armes inédites qui ses alphabets étranges (*VNPC*, 14)

Aussi tangible et réelle soit-elle avec son « taux [...] de chlore » (*VNPC*, 11), cette piscine possède cependant de vives racines imaginaires, fonctionnant comme une sorte de « vestige », de rappel du « ventre sauvage » de la mère – et peut-être également de la mer – duquel a émergé le sujet. Plus largement, l'eau – ou le « liquide », pour emprunter le lexique de Bachelard – est, chez Leclerc, extrêmement présente, et sa valence, fluctuante. Dans *Fugues*, la mer est déchaînée, sa puissance rageuse faisant pendant au sommeil du

²² « Elle ne suffirait plus la pulsation rigoureuse de vos corps » (*VNPC*, 10) ; « Elle ne suffirait plus la libre circulation de vos corps » (*VNPC*, 11).

« clan » ; dans *Vivre n'est pas clair*, l'eau intervient d'abord comme élément sécurisant (« réfugier »), qui, délestant les corps du poids de la gravité, en autorise « la libre circulation » (*VNPC*, 11). C'est l'émergence hors de cette « piscine » qui importe dans cette suite de poèmes, dans la mesure où la sortie des eaux coïncide avec une prise de possession de la langue. Quittant la piscine, version agrandie du ventre de la mère, le sujet s'approprie la langue, ainsi que le signalent le possessif (« ses ») et le substantif « alphabets ». Sur le plan symbolique, la piscine évoque l'espace informe et chaotique des « Eaux » mythiques, lieu « original » précédant la naissance de la Terre. Les eaux, « somme universelle des virtualités », précèdent « toute forme et supportent toute création²³ », et le sujet, chez Leclerc, rejoue la régression dans le « préformel » afin de « renaître » et de créer une langue singulière, ainsi que le manifeste l'épithète « étranges ».

La seconde suite de poèmes, « Poésie du corps clinique », suite également très courte (cinq poèmes en prose), explore cet état transitoire qui succède à la sortie des eaux, à l'émergence du sujet. Du monde « subaquatique » (*VNPC*, 10) de la piscine à la terre ferme, le sujet se métamorphose :

Elle chemine telle une servante en deçà de toute pensée elle a l'humilité presciente des reptiles elle traîne ses chairs sous la pluie elle dévie derrière son ventre elle tire la chaîne de la nuit elle redevient limace elle retourne à ses plis inédits (*VNPC*, 21)

Le lexique animalier décrivant le corps du sujet dans *Vivre n'est pas clair* est particulièrement significatif : dans cette seconde section, le sujet ne quitte pas tout à fait les « gangues animales » (*VNPC*, 12) enveloppant le sujet dans « Piscine », se muant ici en « reptil[e] », en « limace », tous animaux faisant le pont entre le monde aquatique et la

²³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010 [1965], p. 112.

terre. Le reptile et la limace gardent vivant, dans leur corps amphibie, l'état « liquide » du monde, le monde obscur des profondeurs précédant la conscience, rappelé dans ce poème par une chaîne de substantifs liés par l'assonance en « i » : « pluie », « nuit », « plis ». C'est le corps qui porte cette mémoire du monde d'avant, mémoire presque inconsciente, inscrite dans les « chairs » du sujet : « Dans mon corps qui demeure il y a se dit-elle une vieille et neuve trace » (*VNPC*, 20), trace qui s'actualise dans le « cheminement », l'avancée incertaine du sujet sur la terre ferme. Incertaine, mal assurée, car les « reptiles » et la « limace » font signe vers un type de déplacement à mi-chemin entre la nage, mouvement dominant dans « Piscine », et la marche, amplement présente dans les deux dernières sections du recueil : les animaux dans « Poésie du corps clinique » sont des êtres rampants, se mouvant au ras du sol, se « traîn[ant] » sur terre, se liquéfiant dans des « hémorragies de mots » (*VNPC*, 17). Le corps du sujet garde la mémoire de ce difficile passage entre mer et terre, de cette « émergence », le corps qui, avec sa « jambe malhabile » (*VNPC*, 44), « titub[e] » (*VNPC*, 49), « tangue sur la rue » (*VNPC*, 67) et « tomb[e] au parquet » (*VNPC*, 71).

Dans « Piscine » et « Poésie du corps clinique », le sujet emprunte divers « masques » (*VNPC*, 12) pour s'énoncer, passant de l'adresse à soi-même (le « tu » de « Piscine ») à la troisième personne (le « elle » dans « Poésie du corps clinique ») et l'absence du « je » a sans doute à voir avec l'état transitoire décrit dans ces deux suites. Le « je » intervient pour la première fois dans la troisième section, « Horla de personne », laquelle contient deux suites de poèmes beaucoup plus longues que les précédentes. Dans la première suite de « Horla de personne », il est question de la naissance du sujet – « l'avenir me fascine et

m'attire comme le visage de qui me mettrait au monde » (*VNPC*, 30) –, naissance qui correspond au passage du monde « liquide » à la terre ferme :

Je veux seulement survivre au naufrage, parvenir à cette plage infinie du sens jonchée de signes encore humides et que le jour se lève sur cette absence qui brandit ses chaînes, pulse et bat sa mesure, je suis la présence aveugle pour le retour d'une enfant si jamais elle revenait et toujours elle revient, distraite, les bras chargés de vocables phosphorescents (*VNPC*, 31)

Dans la poésie des années 1980, la naissance, l'entrée dans le monde est – c'est une constante – catastrophique : comme chez Dorion et Turcotte, celui qui parvient à dire « je », celui qui, en d'autres termes, se reconnaît comme sujet (et en premier lieu comme sujet langagier), le fait au prix d'un deuil, d'une mise à mort : chez Leclerc, le « naufrage » est ambigu, en ce qu'il constitue aussi bien un drame – celui du « rejet » hors des eaux, du milieu « originel » – que la condition d'émergence du sujet et de l'accession au langage (les « signes », les « alphabets étranges », les « vocables phosphorescents »). C'est, comme chez Dorion et Turcotte, dans l'après-coup, dans la reconnaissance du « drame », que la mémoire se donne comme possibilité. La mémoire a chez Leclerc la particularité de procéder via un exil radical, qui mène le sujet hors de ce monde premier déterminé par la présence de la mer et le conduit à errer dans « les rues de [s]a ville » (*VNPC*, 37), à se muer, pour emprunter le vocabulaire de Leclerc, en « chameau ». Ainsi seulement le sujet en arrive-t-il à émerger de « l'étang de l'enfance » (*VNPC*, 37), à se *dresser* sur la terre ferme, mouvement d'élévation qui constitue l'enjeu de la deuxième suite de « Horla de personne », où l'adverbe « debout » constitue un véritable leitmotiv :

Debout derrière la porte fixant le mur et la peinture qui s'écaille au rythme très lent de la petite enfance, *debout* triturant les minces boutons de nacre blanche à l'épaule gauche [...] *debout* derrière la porte de chêne fixant dans la mémoire et au creux de la paume les lettres qui forment sans doute le très gros mot l'objet fameux de la punition (*VNPC*, 41 ; nous soulignons)

Uniquement *debout* à contre-jour dans le laborieux retrait de l'autre, dans le regard jeté sur lui et la suspension du geste d'affection pourtant prévu, vingt ans plus tard en un éclair la main se revoit fouiller l'épaule. L'inévitable décor mue. Humainement *debout* les deux mains inutiles et tuées dans le contre-jour et l'intacte mémoire de soi (*VNPC*, 42 ; nous soulignons)

Debout dans la mémoire comme à une fenêtre panoramique. Je ne suis pas seule, ramassée dans un coin la panoplie des scènes intimes soupire en soulevant sa fourrure de bête vulnérable, tandis que dans le coin opposé l'avenir de l'homme tape résolument du pied (*VNPC*, 43 ; nous soulignons)

L'adverbe « debout » fait le pont, dans ces trois poèmes, entre le temps de « la petite enfance » et celui de l'âge adulte. Le sujet se dresse, et ce faisant, il gagne une perspective spatiale, puisque le regard s'agrandit et embrasse un plus vaste horizon (du « derrière de la porte » à « une fenêtre panoramique »). Il acquiert également une perspective sur le temps, puisque le sujet se tient dorénavant « dans la mémoire ». La préposition « dans » est ici significative, puisqu'elle signale l'entrée du sujet au cœur de ce qu'il faut nommer, chez Leclerc, le territoire de la mémoire, espace-temps mental dont l'accès était encore interdit dans *Fugues*. C'est le corps qui constitue le canal de médiation entre passé et présent, ce corps presque proustien sur lequel se sont antérieurement gravés des signes (« au creux de la paume les lettres ») que le sujet peut dorénavant « lire », c'est-à-dire comprendre et analyser. À cet égard, le syntagme verbal « fixant dans la mémoire » renvoie simultanément à deux temporalités, soit celle des signes se gravant dans un premier temps sur le corps du

sujet et celle du sujet d'énonciation, qui, vingt ans plus tard, examine, scrute ces signes mémoriels.

Si Leclerc insiste tant sur le mot « debout », c'est que le redressement, qui met un terme au statut larvaire du sujet (celui des « reptiles » et de la « limace » de « Poésie du corps clinique »), n'est pas aisé. Dans *Fugues*, le « je » se « cherchai[t] une position », tandis qu'ici le sujet parvient à se tenir debout dans la mémoire, prenant position (aux sens figuré et littéral) à rebours, d'une part, de celle du clan qui dans *Fugues* « sommeille dans le frisson vague / des postures sans conséquences », et, d'autre part, de celle de ses contemporains : les sèmes de l'opposition (« contre-jour », « coin opposé ») dans les trois poèmes cités de « Horla de personne » manifestent le décalage, le déphasage entre ce « je », qui, immobile, observe cette « intacte mémoire de soi » et l'urgence, l'impatience qui pousse les hommes à se détourner du passé pour entrer dans l'avenir. Entre le sommeil indolent et la course vers le futur, postures condamnant toutes deux à l'amnésie²⁴, le sujet se tient « humainement debout », commençant son « enquête secrète sur le temps » (*VNPC*, 68), laquelle le conduira, dans les deux recueils suivants, à entrer plus avant dans le territoire de la mémoire, à se hisser encore plus haut, au-delà de « l'immense / l'immobile folie » (*VNPC*, 81) guettant cette entreprise risquée que représente l'écriture des origines chez Leclerc.

Dans les deux premiers recueils de la poète, il existe une sorte de « non-dit », voire un « tabou », entourant la mémoire des origines. C'est autour de ce tabou que s'articule le poème dans *Fugues* et *Vivre n'est pas clair* et que doit se comprendre dans ces deux

²⁴ L'amnésie caractérise chez Leclerc la vie urbaine soumise au règne de la vitesse : « l'aube prend forme au-dessus / de la ville courbe qui claque nue / foncent les amériques sous le drap d'os / pulse l'amnésie » (*VNPC*, 69).

recueils l'imaginaire de l'archaïsme, du primitif, lequel tire toute sa puissance de son opposition au prosaïsme de la ville, lieu où le sujet s'exile sans toutefois parvenir à effacer cette « intacte mémoire de soi » (*VNPC*, 42) inextricablement liée au « paysage inaltérable » (*VNPC*, 49) de la Gaspésie. Le symbolisme archaïque « voile » en quelque sorte cette mémoire de soi en la reportant à un temps mythique, mais il permet également de mettre en scène le redressement symbolique du sujet, qui quitte les eaux originelles pour se tenir enfin debout dans la mémoire. Ce redressement donne le départ au « poème des origines » se déployant dans les deux recueils suivants de Leclerc.

MARCHER SUR L'HÉRITAGE

Les vies frontalières (1991) et *Rabatteurs d'étoiles* (1994) forment un diptyque qu'on pourrait, à la manière des éditeurs du Noroît, coiffer du titre de « poème des origines²⁵ ». Dans *Fugues* et *Vivre n'est pas clair*, la question des origines faisait surgir un temps géologique – celui du Dévonien supérieur, qui marquait l'émergence du sujet –, temps très ancien contrastant avec le présent de l'énonciation, temps marqué par l'instantanéité et la vitesse de la vie urbaine. Dans les deux recueils suivants, une nouvelle strate temporelle est ajoutée : celle du temps *historique*, temps scandé par la succession des générations sur le territoire gaspésien. La médiation entre le temps géologique et le temps historique est assurée par la présence du clan sur le territoire. Comme le temps géologique, les

²⁵ Sur la quatrième de couverture de la première édition de *Rabatteurs d'étoiles*, on peut lire que Leclerc « poursuit le “poème des origines” commencé dans son ouvrage précédent, *Les vies frontalières* ».

génération successives du clan ont contribué à façonner le paysage gaspésien, à en faire un « lieu de mémoire²⁶ » renfermant un héritage ambigu, dont le sujet cherche à prendre la mesure. Dans *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles*, le « je » tente de se *situer* – la question de la « position » du sujet est centrale chez Leclerc – par rapport à cet héritage, entreprise qui débouche sur une sorte de sociographie du milieu d'origine. Retournant sur le territoire gaspésien après l'exil en ville, le sujet se trouve à « enquêter » sur ses origines, se livrant à un véritable travail de terrain qui prend la forme de la confrontation avec un héritage familial et social : le retour sur le territoire gaspésien oblige à la prise en compte de *déterminismes* (familiaux, sociaux, spatio-temporels, etc.), qui façonnent le rapport du sujet au monde. Une autre figure, une autre poétique de la mémoire apparaît ainsi avec Leclerc. Cette poétique se fonde sur la reconnaissance d'un héritage, reconnaissance qui est aussi et surtout « sacrifice » (*RE*, 11) : s'actualisant dans des « chant[s] » (*VF*, 41) approchant parfois le registre épique, l'héritage fait chez Leclerc l'objet d'une restitution, mais également d'une liquidation.

En dépit de la « matérialité » de la poésie de Leclerc dans *Fugues* et *Vivre n'est pas clair*, ce n'est véritablement qu'avec *Les vies frontalières* qu'on pourrait parler, suivant Pierre Nepveu, d'un certain « réalisme²⁷ » du poème, qui vient s'opposer à la « déréalisation » dont faisait état le critique au sujet de la poésie des années 1980²⁸. Le lexique du mythe, voire de la fable, continue d'irriguer certains poèmes de Leclerc dans les

²⁶ Maryse Frédette emploie cette expression pour qualifier l'espace du « domaine » chez Rachel Leclerc (Maryse Frédette, *op. cit.*, p. 5). Nous précisons plus loin ce que nous pouvons entendre par « lieu de mémoire » chez Leclerc.

²⁷ Dans une courte recension de *Rabatteurs d'étoiles*, Pierre Nepveu parle du « réalisme de cette poésie », qui n'est jamais « trivial, ni agressif » (Pierre Nepveu, « Turbulences aux confins du moi », *Spirale*, n° 138, décembre 1994-janvier 1995, p. 3-4. Texte repris dans Pierre Nepveu, *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2008 p. 159-162).

²⁸ Voir *supra*, p. 114.

années 1990²⁹, mais, de manière générale, on sent chez la poète la volonté de nommer « les choses concrètes » (VF, 61 et 96), d'énumérer les matières composant le territoire des origines : « le quartz et le mica, le granite et l'argile [...] le soufre, le gypse et le diamant » (VF, 76). Ce mouvement de « retour » vers la terre et ses matières, vers le « réel » du territoire natal – mouvement qui, cela dit, n'a rien à voir avec la poésie régionaliste ou du « terroir » – est annoncé dans le premier poème des *Vies frontalières* :

Certains jours on se donne au monde
et le soleil vous tombe dans les mains
à sa morsure on sacrifie l'épaule
des romans gisent près de vous sur l'herbe
voués au sort des fruits trop mûrs
certains jours la fiction est intolérable (VF, 9)

Le recueil s'ouvre sur l'indétermination la plus totale : le pronom indéfini « certains » situe le procès dans un présent itératif et les substantifs décrivant l'espace (« monde », « soleil », « herbe », « fruits ») empêchent de localiser de manière précise le « on », sujet, lui aussi, marqué par l'indétermination. Le poème est dominé par un mouvement vers le bas : le soleil « tombe » et les « romans gisent sur l'herbe » comme les « fruits trop mûrs » tombés de l'arbre. Ce mouvement de chute culmine dans le dernier vers – autre « chute » – du poème, vers signant la *sortie de la fiction* annoncée par les romans abandonnés sur l'herbe.

²⁹ Par exemple, les thèmes de l'exil et de la fondation fournissent la matière à quelques poèmes qui prennent l'aspect de la fable : « Et à midi, voilà, l'homme prit le temps dans sa main, le désert, l'irrésolu, posément fit le compte des particules, médita sur le nombre, voulut corriger ceci, qu'il n'avait jamais vu la mer ni comparé le grain. » (VF, 79) ; « Ténus, l'homme et sa monture marcheront le désert sans discerner les jours. Jusqu'à ce que soient marchées toutes les pages du livre, toute la blancheur. Jusqu'à la ville au-dessus de la mer. » (VF, 81)

On pourrait même parler d'une fin de l'« idylle³⁰ », tant ce poème évoque le jardin d'Éden : « le soleil », « l'herbe », les « fruits », de même que le présent itératif, renvoient à une sorte d'espace idyllique insoumis à la linéarité du temps historique. Le premier et le dernier vers, liés rythmiquement par le syntagme « certains jours », marquent la sortie hors de cet espace-temps fictionnel, sortie que laissent entrevoir la « morsure » et l'aspect trop mûr des fruits, éléments introduisant du dysphorique dans le poème.

Intervenant au seuil du texte, ce congédiement de la fiction peut être lu comme un commentaire métatextuel référant aux recueils précédents de Leclerc et au projet d'écriture que représente ce troisième recueil. Par rapport à *Fugues* et à *Vivre n'est pas clair*, où s'entrechoquaient divers espaces-temps, tonalités et motifs dans une sorte de surenchère fictionnelle, *Les vies frontalières* se distingue par une plus grande cohérence et par une clarification du propos. Cet éclaircissement est soutenu par divers mécanismes textuels. L'élaboration de « micro-récits³¹ » infléchit le poème vers le narratif et assure une plus grande « lisibilité » au recueil, tandis que les référents spatio-temporels – « la côte des chaleurs » (*VF*, 11), « les années soixante » (*VF*, 29) et les noms propres comme « la Ford 49 » (*VF*, 29) et le petit frère « Pierre » (*VF*, 29) – fonctionnent comme des biographèmes rattachant le sujet lyrique à la figure de l'auteure, ayant grandi, elle aussi dans la Gaspésie du milieu du XX^e siècle. Quelques locutions présentes dans les poèmes sous la forme de discours directs libres concourent également à créer un « effet de réel », ainsi que dans ce poème où la voix des habitants de la commune se fait entendre :

³⁰ Dans un entretien réalisé par Robert Lalonde en 2012, Leclerc emploie elle-même le terme d'« idylle » au sujet de son enfance : « Il y a donc eu, très tôt, la perte de l'idylle. Je quittais le village et la grande maison blanche, le paysage où s'était tenue ma mère, un lieu où j'aurais dû me tenir à mon tour. » (Robert Lalonde, *op. cit.*, p. 6.)

³¹ Lucie Bourassa, « La pierre de naissance », *Le Devoir*, 22 octobre 1994, p. D4.

Le matin nous laissait retomber
lentement comme des poussières
sur ta richesse éclatée
dans la grande maison blanche
nous marchions sur des symboles
en ruine jusqu'aux limites
du domaine où commençait la rumeur
de tous ceux qui n'avaient rien vu
rien entendu juré craché (*VF*, 27)

Deux temporalités s'entremêlent dans ce poème : au présent de l'adresse lyrique (le « je », inclus dans le « nous », s'adressant au « tu », figure paternelle) s'ajoute la narration à l'imparfait, narration faisant intervenir un discours direct libre (« rien vu rien entendu juré craché »). Le syntagme « juré craché » peut être considéré en tant que « discordancier³² », c'est-à-dire comme une locution produisant une rupture, en l'occurrence lexicologique, et actualisant le discours cité. Ce syntagme fait résonner, dans le présent de l'énonciation, des éclats de voix issues du passé. L'absence de marques typographiques distinguant le discours cité du discours citant provoque la fusion des deux temps mobilisés dans le poème : les paroles prononcées par les habitants de la « commune » appartiennent au passé (de la narration) aussi bien qu'au présent (de l'énonciation). La narrativité et la référentialité inclinent ainsi le poème vers le récit autobiographique.

Toutefois, Leclerc hésite à dévoiler le contenu de cette mémoire s'articulant autour d'un drame familial. À la manière des habitants de la commune tenus au silence, Leclerc ne lève jamais complètement le mystère entourant cette enfance marquée au sceau du secret. Comme chez Turcotte, la mémoire tend le poème vers le narratif, l'entraîne aux bords du

³² Laurence Rosier, *Le discours rapporté. Histoire, théorie, pratique*, Paris/Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques. Recherches », 1999, p. 152.

récit, mais on ne parvient jamais, chez Turcotte et Leclerc, à un véritable « récit », à une narration « totalisante » – en un mot, à une « synthèse » des origines³³. Dominique Viart remarquait en 1998 que les poètes français de la fin du XX^e siècle éprouvaient « une tentation du récit³⁴ » et l'on pourrait faire le même constat au sujet de la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, en soulignant que cette tentation s'accompagne d'une *résistance* au récit. Chez Turcotte, cette résistance se manifeste surtout sur le plan syntaxique (par la parataxe et les ellipses) et métatextuel (par des commentaires méapoétiques), alors que chez Leclerc la résistance se formule sur le plan thématique (le serment qui voue le sujet au silence, au secret) et sur le plan énonciatif (par l'oscillation entre passé et présent de même qu'entre le « je » et le « nous »). Pris en charge par un « nous », pronom renvoyant à la « tribu », le « récit » mémoriel est constamment interrompu par des énoncés au présent ayant comme énonciateur le « je ». Dans la première section du recueil, le « nous » inclut le « je » de même que le « tu », figure de l'amoureux. Par contre, dans la deuxième section, campée dans la Gaspésie du milieu du XX^e siècle, le « nous » désigne plutôt la tribu : « Je te remets dans tes cris mon père [...] la nuit s'infiltrait sous les combles / témoin de ta dépossession / où nous hissait l'impuissance [...] il fallait enfouir *notre* mère » (*VF*, 25 ; nous soulignons). Leclerc ne succombe toutefois jamais au « pur » récit et le motif de la frontière, annoncé dans le titre du recueil, renvoie à cette position qu'adopte le sujet lyrique par rapport au passé : celui-ci se tient en équilibre sur la frontière entre le passé et le présent, refusant de « barricader » le passé dans « une chronique blême » (*VF*, 40).

³³ Ainsi que l'écrit Lucie Bourassa, « [c]ette “catastrophe” ne sera jamais explicitée, identifiée, réduite à un événement, un sens : on ne cessera de tourner autour comme d'un centre troué, tout en s'en approchant » (Lucie Bourassa, *op. cit.*, p. D4).

³⁴ Dominique Viart, « Mémoires du récit. Question à la modernité », dans Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 12.

Plus fondamentalement, le clivage « je »/« nous » est le signe d'une trahison, à savoir celle qui a mené le « je » à s'extraire de la « tribu » à laquelle renvoie le « nous » dans *Les vies frontalières*. Chez Leclerc, la séparation, qui est également la condition d'émergence du sujet lyrique, n'est pas que symbolique : si chez Dorion et Turcotte le motif de la séparation renvoyait à une séparation « originelle » (d'avec la mère, dans le premier cas, et d'avec le « monde », dans le second), chez Leclerc, la séparation relève d'abord et avant tout d'un départ, d'un exil hors du territoire natal, qui conduit le sujet à « errer » dans la ville. C'est sur cette errance que s'ouvrait l'œuvre poétique de Leclerc : *Fugues* et *Vivre n'est pas clair* mettaient en effet tous deux en scène un sujet lyrique errant dans les rues et ruelles de la ville ainsi que dans la « théorie ». *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles* constituent quant à eux des recueils du « retour », comme l'indique le deuxième poème des *Vies frontalières*, où le sujet annonce « reven[ir] par un lent amour / car il y eut des départs précipités » (VF, 10)³⁵. Dans le poème suivant, le sujet est saisi au moment où il franchit « la frontière imaginaire de la vallée », seuil délimitant l'espace du « chez soi » (VF, 11). Le paysage natal exerce une force d'attraction irrésistible sur le sujet, qui ne cesse d'y revenir (en pensée ou physiquement), mais ce magnétisme du territoire ne correspond pas, chez Leclerc, à une « nostalgie » des origines, de la patrie³⁶.

³⁵ Dans la préface de la réédition du quatrième recueil de Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Michel Van Schendel parle même d'un « art du retour » (Michel Van Schendel, « Préface », dans Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, l'Hexagone, 2003, p. 10). L'œuvre poétique de Leclerc se rapproche ainsi de tout un pan de la littérature contemporaine au sein de laquelle les narrateurs (ou les sujets lyriques) éprouvent une fascination pour le « natal ». Au Québec, l'intérêt pour le lieu d'origine a permis d'investir des aires peu explorées jusqu'à tout récemment par la littérature, comme la banlieue et les régions éloignées de la métropole. Pour ne donner que deux exemples, citons le recueil *Fontainebleau* de Michael Delisle (Montréal, Les Herbes rouges, 1987) ainsi que le recueil d'« histoires » *Arvida* de Samuel Archibald (Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011).

³⁶ À cet égard, notons que le mot « nostalgie » a été créé au XVII^e siècle par le médecin alsacien Johannes Hofer « pour faire entrer un sentiment assez particulier (*Heimweh*, regret, *desiderium patriae*) dans le vocabulaire de la nomenclature médicale. » Formé à partir des mots grecs « nóstos » (retour) et « álgos » (douleur), le mot

Bien qu'il s'amorce sous le signe de l'« amour », ce retour sur le territoire des origines actualise une trahison initiale, ayant consisté à « marche[r] sur l'héritage » (VF, 86). Le « je », dans *Les vies frontalières*, se caractérise par la désobéissance, l'insoumission ; il est celui qui, par son départ, sa « marche » hors de « l'enceinte communale » (VF, 72) et « sur l'héritage », a rompu l'unité familiale et mis un terme à la transmission intergénérationnelle. Cette trahison condamne le sujet qui revient à une position d'extériorité : exclu du « cercle des connaissances jamais trahies », le « je » occupe désormais une « place réduite » (VF, 13). L'exil est toutefois chez Leclerc foncièrement ambivalent : en dépit de la culpabilité et de la marginalisation que celui-ci entraîne, l'exil permet tout de même au sujet d'accéder au langage, de s'asseoir « à la table des matières poétiques » (VF, 36). La trahison ferme un monde en même temps qu'elle en ouvre un autre, à savoir celui du « livre » (VF, 98) ; elle constitue le lieu d'origine de la parole poétique, puisque de cette faute première procède l'écriture des quatre premiers recueils de Leclerc.

Dans *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles*, le poème ne constitue pas seulement le lieu où se répète la séparation, où est réitérée la faute initiale. Le poème n'est pas un espace de ressassement mélancolique, de nostalgie à l'égard de ce « paradis perdu » que représenterait le territoire natal ; bien plus, l'écriture poétique chez Leclerc s'inscrit dans une logique sacrificielle, ce qu'annonçait déjà le premier poème des *Vies frontalières* en mobilisant les idées fortes du « don » et du « sacrifice » (« on se donne au monde » ; « on sacrifie l'épaule »). La question du « sacré » et du « profane » sera développée dans la

« nostalgia », comme l'écrit Jean Starobinski, « nous est si familier que nous l'imaginons mal de formation récente et surtout de formation savante » (Jean Starobinski, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012, p. 261).

dernière partie de ce chapitre ; pour l'instant, soulignons que, dans *Les vies frontalières*, le sacrifice consiste en un double mouvement de restitution et de liquidation de l'héritage familial : la « langue » est cette « chose obscure » par laquelle le « je » « atte[int] ses semblables » *et* expulse les « corps » se bousculant « derrière ses lèvres » (VF, 21). Ce double mouvement est particulièrement visible dans la deuxième suite poétique des *Vies frontalières*, « Le casse-pierre », qui dresse aussi bien un « tombeau » du père qu'une sociographie du milieu d'origine.

« Le casse-pierre » est la pierre angulaire des *Vies frontalières*. Cette suite poétique extrêmement dense de quinze poèmes en vers est entièrement consacrée à la question de la filiation et de l'héritage. La suite gravite autour de la figure tutélaire du père, qui est sans cesse interpellé par le « je » au moyen de l'adresse lyrique. La présence soutenue du père dans la suite incline à croire que le titre est coréférentiel au « tu » et constitue une extension de ce pronom. Terme plutôt singulier, le substantif « casse-pierre » peut désigner une plante pariétaire poussant entre les pierres ou une machine utilisée pour casser les pierres. Dans *Les vies frontalières*, Leclerc convoque le deuxième sens du terme :

Les hommes de poussière
tiraient vers une autre planète
des camions remplis de chaux
comme s'ils avaient traîné tes rêves
jusqu'au casse-pierre

Tu allais dans la cour
avec ton vocabulaire de conquérant
les lignes téléphoniques attendaient
un orage en fin de journée
demain tu te hâterais
vers le miroir aux alouettes (VF, 37)

Le terme « casse-pierre » réfère ici à l'univers minier (« la poussière », la « chaux ») auquel appartient le père. Celui-ci a fondé un petit empire autour de la carrière de chaux : il « règne » (*VF*, 40) sur celle-ci et sur les « hommes de poussière ». Le substantif « casse-pierre » renvoie, dans le poème cité, à l'instrument par lequel le père a fait fortune. Employé comme titre de la suite, ce terme indique aussi que le travail du père est ce par quoi celui-ci se définit, se singularise ; cette profession a, à plus forte raison, déterminé chez celui-ci une manière d'être. Le père apparaît lui-même comme un « casse-pierre », tant la dureté de la pierre (et de la massue qui la brise) semble l'avoir gagné :

Je te remets dans tes cris mon père
entre les colonnes de tes étés rouges
égaré de toi-même en ta demeure
criblé de haine sous les vrilles
et les moulinets de tes bras
tendus écartant les murs
la nuit s'infiltrait sous les combles
témoin de ta dépossession
où nous hissait l'impuissance
des oreillers plein les bras
déluge de laine et de plumes
et de coton il fallait enfouir
dans nos plis secrets notre mère (*VF*, 25)

Le père, chez Leclerc, ne connaît que deux modes d'être. La figure paternelle oscille entre le silence et la colère, laquelle s'actualise dans des gestes brusques, violents, tels que ces « vrilles » et « moulinets des bras » qui « écart[ent] les murs » de la « demeure ». Le père est un être de destruction : au sens propre, il casse la pierre, et, au sens figuré, il détruit la demeure familiale par sa colère. À ce père rageur, dur, s'oppose la mère, qui intervient dans le recueil pour la première fois dans ce poème : la mère convoque le lexique du secret, de la

dissimulation ; elle est celle qui se cache ou qui doit être cachée. Dans le premier poème du « Casse-pierre », elle est « enfouie » sous les « plis secrets » des enfants, tandis que, quelques poèmes plus loin, elle réapparaît cachée « sous la galerie » (VF, 30), puis « creus[ant] toute la terre » et « tombant dans le ciel de la Chine / pour y cueillir des trèfles à quatre feuilles » (VF, 41). La mère et le père sont reliés par la terre (la mère creuse la terre comme le père), mais tout, dans le lexique qui les accompagne, les oppose : la mère est entourée d'une aura de « douceur » (on la couvre de matières légères telles que la « laine », les « plumes » et le « coton ») et elle a recours à la superstition pour s'enfuir symboliquement de la demeure (elle cherche des « trèfles à quatre feuilles »), alors que le père, lui, à l'image de l'instrument avec lequel il creuse la terre, représente plutôt une figure autoritaire et impitoyable.

La particularité et la force de cette suite poétique résident dans l'adresse lyrique qui la structure de bout en bout. Par l'adresse au « tu », le « je » convoque le père sur la scène du poème et rompt le silence auquel celui-ci obligeait (VF, 26 et 31)³⁷. La structure syntaxique « je te » est récurrente dans toute la suite : trois des quinze poèmes débutent par le syntagme verbal « [j]e te remets³⁸ » et deux poèmes contiennent le syntagme « je te laisse » suivi d'un complément d'objet direct³⁹. Ces syntagmes ont en commun de doter le langage poétique d'une fonction performative : à la manière de Villon qui, dans ses *Lais*, lègue à ses proches ses biens, le sujet lyrique, dans « Le casse-pierre », « laisse » des éléments à son père. Toutefois, à la différence du poète français, Leclerc lègue ici des morceaux de temps :

³⁷ En cela *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles* s'apparentent au « récit de filiation », genre marqué par une « galerie de pères “taiseux” » (Dominique Viart, « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” », *Études françaises*, vol. 45, n° 3, 2009, p. 99).

³⁸ « Je te remets dans tes cris mon père » (VF, 25) ; « Je te remets dans tes visages » (VF, 29) ; « Je te remets tes silences » (VF, 30).

³⁹ « [J]e te laisse entre les mains ce qui brille » (VF, 29) ; « je te laisse l'enfant dans la nuit » (VF, 36).

le sujet « laisse l'enfant dans la nuit », se départant du « souvenir » de l'enfance pour l'offrir au père (*VF*, 36). Le verbe « remettre » fait quant à lui plutôt signe non pas vers le don, mais la restitution : le « je » rend au père « ses silences / cette manière étonnée de fixer le sol / de mesurer le vide avec [s]on corps » (*VF*, 30). Plus encore, les deux autres occurrences du syntagme verbal « je te remets » sont suivies d'un complément circonstanciel débutant par la préposition « dans » (« je te remets dans tes silences » ; « je te remets dans tes visages ») qui rend compte d'un geste (langagier) visant à « replacer » le sujet dans son espace-temps propre, celui de la Gaspésie du milieu du XX^e siècle. En le nommant, en le reconnaissant comme sien et comme un facteur déterminant dans la formation de son identité, le « je » assume l'héritage du père, mais cette prise en charge se double d'une liquidation, d'une véritable « mise au tombeau », car la restitution est aussi ce par quoi le sujet se libère d'une part de l'héritage familial. « [J]e ne pérennise pas ton nom / ton nom est un naufrage » (*VF*, 40), écrit Leclerc dans l'un des poèmes les plus chargés du « Casse-pierre », signalant ainsi que cette suite poétique n'a pas pour fonction première d'immortaliser le père, dont le nom n'apparaît à aucun endroit dans le recueil. Le « Casse-pierre » se mue finalement en « casse-père » : Leclerc y « tue » le père tout en ne le nommant jamais, interdisant dès lors la monumentalisation de cette figure. Notons que la figure paternelle suivra la poète jusque dans ses romans, comme dans *Ruelle Océan*, où le père devient un « “clochard compulsif” qui, malgré des années de séparation, vient squatter la cour de sa fille, à défaut de faire partie de sa vie⁴⁰ ».

Dans une recension de *Rabatteurs d'étoiles*, François Dumont écrit que, à l'instar de plusieurs autres écrivains de la même génération, Rachel Leclerc « s'occup[e] volontiers du

⁴⁰ Emmanuelle Tremblay, « Une ville, un parricide, une sépulture », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 30.

roman familial », mais que la particularité de son écriture se trouve dans « la volonté déterminée de donner à la mémoire personnelle une portée historique ». Pour Dumont, c'est ainsi que *Rabatteurs d'étoiles* « évit[e] complaisance et narcissisme » et « dépasse le désarroi privé⁴¹ ». Or, la coalescence du personnel et de l'historique chez Leclerc est déjà visible dans *Les vies frontalières*, et plus particulièrement dans la suite « Le casse-pierre », qui ne consiste pas seulement en une restitution et une liquidation de la mémoire familiale. Leclerc quitte dans cette suite poétique le terrain du « roman familial » pour s'élever jusqu'à la sociographie du milieu d'origine, et ceci, en rattachant la figure du père à une époque, à une classe sociale et à un lieu précis, tous déterminismes qui font également partie de l'héritage du sujet.

C'est par le territoire que la médiation entre le personnel et le collectif s'effectue dans *Les vies frontalières* : le père appartient à une génération qui, au milieu du XX^e siècle, a travaillé à la *fondation* d'un territoire par le biais de l'activité minière. À la manière de « l'oncle qui démonta la montagne / et libéra le chemin » (*VF*, 11), les hommes du clan dirigé par le père ont cadastré et façonné une portion de l'espace gaspésien, et entrepris de faire fortune à partir de ses ressources. Plus exactement, ils ont fait de cet espace un « lieu anthropologique », au sens où l'entend Marc Augé, c'est-à-dire une « construction concrète et symbolique de l'espace [...] à laquelle se réfèrent tous ceux à qui elle assigne une place, si humble ou modeste soit-elle⁴² ». Démontant la montagne, creusant la terre et libérant le chemin, les « hommes de poussière » ont fondé un lieu, un peu à la manière des colons

⁴¹ François Dumont, « L'immédiat », *Voix et images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 179.

⁴² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 68.

ayant défriché « les pays d'en haut » au XIX^e siècle. Cet imaginaire de la fondation est convoqué dans l'un des poèmes des *Vies frontalières* :

Ailleurs encore, ce serait la neige. Tous corps tenus dans la disparition du chemin. Poudreries du printemps mil huit cent et quelques, la neige deviendra infernale contre le pan de vie qui s'avance jusqu'à rompre l'image de la race. Nous avons dû connaître cela, et cette famille est peut-être la nôtre. La femme tombe, la mère, le bras levé comme une injure à son dieu, poing fermé congédiant l'infini. (VF, 82)

Les syntagmes contenant des embrayeurs énonciatifs (« *Nous* avons dû connaître cela » ; « cette famille est peut-être la *nôtre* ») rattachent le clan à toute une lignée d'hommes et de femmes s'étant frottés, eux aussi, à l'austérité et à la dureté du paysage, représentées ici par ces « poudreries » infernales qui ensevelissent jusqu'à « l'image de la race », expression confrontant l'idéologique (« l'appel de la race » groulxiste) au concret, au « réel » (les conditions atroces). Dans le recueil de Leclerc, les hommes de poussière ont réussi à dominer la nature, c'est-à-dire à cadastrer l'espace et à en faire un lieu habitable, un « chez soi » (VF, 11). Le père est peut-être celui qui, dans le recueil, a le mieux réussi cette entreprise de fondation : il est ce « conquérant » (VF, 37) étant parvenu à établir un véritable « domaine » gardé par des « sentinelles » (VF, 71) et au centre duquel rayonne la demeure, « la grande maison blanche » (VF, 27), symbole de la richesse familiale.

Cependant, la fondation, dans *Les vies frontalières*, n'est pas qu'heureuse et le père n'est pas qu'un héros bâtisseur. Celui-ci est replacé dans « le paysage tremblant des années soixante » (VF, 29), syntagme capital faisant le lien entre l'activité professionnelle du clan (ils font « trembler » le paysage en le creusant) et un contexte sociohistorique précis. Période charnière au cours de laquelle a été mise en branle une « tranquille révolution » (RÉ, 61), les années 1960 chez Leclerc s'inscrivent aussi bien sous le signe de la fondation

que de la « dépossession » (*VF*, 25). Sorte d'atavisme, la dépossession continue d'informer les gestes du père en dépit de la réussite professionnelle. Le père chez Leclerc renvoie à la description que donnait Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel* de la solitude qui, au temps de la Révolution tranquille, persiste « malgré tous les compagnonnages ». Selon Nepveu, cette solitude est « celle de l'ordre paternel lui-même, du moi conquérant, héroïque, mais par là à jamais orphelin, à jamais incapable, malgré toutes ses prétentions, d'embrasser le réel à bras le corps et de fusionner avec lui⁴³ ». « [É]garé de [lui]-même » (*VF*, 12), le père chez Leclerc ne s'« habite » pas (il est colérique et silencieux) tout comme il peine à véritablement habiter le lieu qu'il a lui-même fondé :

J'ai encore attendu des jours
avant de dresser la carte du grand nord
tes années d'errance et de solitude
avec ton manteau de soixantième parallèle
tu rentrais chez toi comme dans le silence
sous le ciel boréal qui semblait
vouloir tomber sous sa charge d'étoiles
le souffle rare le geste tranquille
tu fixais dans ses glaces une chair
qui ne supportait plus les paroles
alors on jouait à se chercher
des différences ou des affinités
sur les photos d'enfants inuit
qui nous arrivaient sans explication (*VF*, 31)

Le père est aussi bien un « père fondateur » qu'une figure fuyante, lui qui ne cesse de s'échapper vers le nord. Ce père s'inscrit dans une tradition littéraire particulière gravitant autour de figures paternelles taciturnes et fuyantes, dont le père Chapdelaine est l'un des plus célèbres avatars. À l'image de Samuel Chapdelaine, qui tient en horreur la

⁴³ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 73.

microsociété se développant peu à peu autour de sa maison, le père dans *Les vies frontalières* a établi son domaine, mais il le garde jalousement, refusant toute socialité (il ne « support[ait] plus les paroles »). Plus encore, comme Samuel Chapdelaine qui a vendu cinq fois sa maison « pour s'en aller recommencer plus loin vers le nord⁴⁴ », le « casse-pierre » est attiré, fasciné par ce nord qui lui colle à la peau, ainsi que l'illustre la métaphore « ton manteau de soixantième parallèle »⁴⁵. Le père s'inscrit par là dans la longue lignée des personnages de la littérature québécoise qui ont, comme Michel Biron l'écrit, éprouvé « la tentation du désert⁴⁶ ».

La dépossession affecte le père, mais également toute une génération, à savoir le clan que forment les « hommes de poussière » soudés par l'activité minière :

Chacun espérait voir l'échappée
de lumière qui ressemblerait à soi-même
au fond du gouffre tout au bout
du chemin qu'il portait sous le bras
ils ont foré gratté cassé
les hommes de ton clan n'est-ce pas
la pierre qui rendit l'âme avec l'or
ont creusé la terre et chaque pelletée
enfonçait ce petit être
qui ressemblait à soi-même et qui fuyait (*VF*, 35)⁴⁷

⁴⁴ Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, textes explicatifs et appareil pédagogique par Dominique Cyr, Anjou (Québec), Éditions CEC, coll. « Grands textes de la littérature québécoise », 1997 [1913], p. 51.

⁴⁵ L'imaginaire du Nord était déjà mobilisé dans *Vivre n'est pas clair*, sans toutefois être rattaché à la figure paternelle : « une lampe-tempête sur le pont désert / d'un navire où s'éprouve encore le songe / d'un Norvégien découvrant quelque part / au-delà du 86^e parallèle au-delà de lui-même / son vaste désir et sa peur hallucinée » (*VNPC*, 74).

⁴⁶ Michel Biron, « L'héritage du père Chapdelaine », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 213. Texte repris sous le titre de « L'héritage de la folie : le père Chapdelaine », dans Michel Biron, *La conscience du désert*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 77-90.

⁴⁷ Le thème de la dépossession est également présent dans *Rabatteurs d'étoiles* : « À l'aube en croisant les hommes / qui soulevaient la poussière de chaux / et rentraient à l'ouvrage / dans leurs habits couleur fantôme [...] nous leur laissons le domaine / ils marchaient vers leur propre vie » (*RE*, 57).

Rare chez Leclerc, la gradation (« foré gratté cassé ») met ici l'accent sur le geste, le travail de la matière, et l'obstination, l'entêtement avec lequel la terre a été creusée par des hommes en quête non seulement de richesse – la « chaux » devient dans ce poème « l'or » –, mais aussi d'un sens (une « échappée de lumière » ; une « âme ») et d'une identité (« soi-même »). Si le clan est parvenu à maîtriser les éléments pour « fonder » un lieu, la collectivité, dans *Les vies frontalières*, n'en demeure pas moins habitée par la dépossession. Le terme même de « dépossession » qu'emploie Leclerc au seuil du « Casse-pierre » est hautement significatif : dans un poème évoquant les années 1960, ce mot ne peut pas ne pas renvoyer à Miron, lequel s'est acharné des années durant à dire, à nommer, la dépossession affligeant la collectivité canadienne-française. Surplombant le « Casse-pierre », la figure emblématique de Miron est notamment perceptible dans le motif du « titubement », mouvement caractéristique du sujet lyrique dans « La marche à l'amour⁴⁸ » et réactualisé par Leclerc dans *Les vies frontalières* :

Pour moi tu valais bien l'homme
de la télévision qui priait
le diable à genoux dans la neige
de lui revendre son âme
je le sais maintenant tu ancras
ta douleur dans un monde immobile
[...]
et ton ivresse et ta manière
de tituber sous les cadres de portes
voulait peut-être dire
(la leçon nous entre aujourd'hui
de force dans la tête)
le silence est une brûlure
que nous n'avons pas à supporter (*VF*, 26)

⁴⁸ Gaston Miron, « La marche à l'amour », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 65.

Si chez Miron le sujet titube métaphoriquement vers un « tu », figure conjoignant l'amoureuse et le pays, le « casse-pierre », lui, titube plutôt concrètement sous l'effet de « l'ivresse », piégé par ce « miroir aux alouettes » que représente la mine, qui tient captifs les hommes, les piégeant et « broy[ant] » rêves et espoirs (VF, 27)⁴⁹. Le sujet mironien marche *vers*, et cette marche orientée parvient à transcender dans une certaine mesure la dépossession, tandis que le père y succombe (comme il succombe au « diable »), s'effondrant sous son poids. Il y a beaucoup d'éléments qui « tombent » dans la suite « Le casse-pierre », poursuivant le mouvement de chute annoncé par le premier poème du recueil : en plus du père qui tangué sous l'effet de l'alcool, les enfants « retomb[ent] lentement comme des poussières » (VF, 27), la mère « tomb[e] dans le ciel de la Chine » (VF, 41) et le « ciel boréal » semble « vouloir tomber sous sa charge d'étoiles » (VF, 31). Ce mouvement vers le bas peut être lu en fonction de la fin de l'idylle mise en scène dans le premier poème du recueil, tout comme il peut renvoyer à l'attraction vers la terre qu'exerce l'espace souterrain de la mine.

Plus largement, cependant, le mouvement de chute dans « Le casse-pierre » annonce la fin d'un paradigme particulier : celui de la fondation, qui, dans *Les vies frontalières*, concerne le territoire gaspésien. Dans « Le casse-pierre », suite ancrée dans les années 1960, le monde est soumis à un « tremblement » généralisé, qui évoque la fragilité des fondations. Dans les trois autres suites, qui ont le présent comme temps dominant, la destruction des fondations est soit anticipée, soit constatée :

⁴⁹ Notons encore que chez Leclerc on voit « l'œil implorant de la corneille / écrouée sous le fer du piège » (VF, 38), tandis que chez Miron le corneille « conjoin[t] en [s]on vol la terre et l'espace » (Gaston Miron, « La corneille », *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 150).

Il ne restera que le paysage
auquel adresser sa supplique
seront déchues les maisons
et dans les maisons toutes
ces chambres tombées vaines
presque inhumaines (VF, 10)

Excessivement rare dans le recueil, le futur simple esquisse ici un temps de l'après-coup où les demeures humaines auront disparu du territoire des origines, temps qui fait signe vers la déshérence qui caractérisera la maison familiale dans *Rabatteurs d'étoiles*⁵⁰. Au terme des *Vies frontalières*, le territoire gaspésien apparaît lui-même désert et dévasté, étant soumis à l'indifférence : une « vaste somnolence » s'est emparée de la collectivité (VF, 92) et les « bêtes sommeillent comme des arcanes oubliées [sic] » (VF, 97). « On a déjà consommé cet espace fragile » (VF, 89) écrit même Leclerc, comme si la terre avait été complètement vidée, « consommée », par l'activité minière des décennies précédentes.

« Il ne restera que le paysage » (VF, 10) : le véritable héritage, dans *Les vies frontalières*, pourrait bien être celui que représente le paysage. Plus que le domaine familial, c'est le paysage qui constitue chez Leclerc véritable « un lieu de mémoire⁵¹ », ainsi que le souligne Maryse Frédette dans son mémoire de maîtrise. Il faut préciser : le paysage est un lieu de mémoire non pas au sens de Nora, chez qui ce syntagme désigne

⁵⁰ Dans *Rabatteurs d'étoiles*, Leclerc écrit : « Un autre clan moins tapageur / prit possession des murs de bois blanc / qu'avait fait construire notre père [...] / ce fut lors un domaine incendié / où la maison devait tenir pour d'autres » (VF, 59 et 60). Au sujet de la « déshérence », Dominique Viart écrit que « [t]omber en déshérence se dit d'un bien qui n'a pas d'héritier pour en recueillir la succession. Le terme pose ainsi la question d'une impossible transmission, par manque de continuité. Un ensemble se défait faute de conserver sa pertinence historique, son efficacité pratique, voire son utilité. La notion de déshérence rend compte de la caducité des pratiques, des savoirs, des modes d'être et de faire – dont nul n'est ni se veut plus l'héritier, ou dont l'héritage lui-même est devenu irrecevable tant il ne livre que des pratiques et des connaissances obsolètes. » (Dominique Viart, « Topiques de la déshérence », dans Adelaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Montréal/Québec, CELAT/Presses de l'Université de Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 212-213.)

⁵¹ Maryse Frédette, *op. cit.*, p. 44.

d'abord un outil pour faire l'histoire de la mémoire dans un cadre national⁵², mais plutôt au sens d'un espace recouvert de signes mémoriels renvoyant à une histoire familiale et sociale. Le paysage forme dans *Les vies frontalières* un palimpseste et un testament : il porte les traces très anciennes du temps géologique ainsi que celles du temps « historique » figuré par les traces permanentes qu'y ont inscrit les membres du clan par leur travail. Le clan a « recouvert d'une calligraphie familière » le gîte des origines, écriture qu'il incombe désormais au « je » de « décrypt[er] » (*VF*, 11). Les hommes passent et leurs idéaux, comme la fondation d'un territoire national, perdent de leur sens – « la demeure [est] tirée à courte-paille aux gardiens du sophisme national » (*VF*, 88) –, mais le paysage, lui, résiste à l'effondrement :

On aura beau tenir le ciel
à bout de bras dans des chants
éclatants d'insouciance
c'est encore ce territoire qui sera
grave et magistral
notre stèle au bout du compte
notre unique privilège (*VF*, 17)

Le territoire entier devient dans ce poème une « stèle », terme désignant un monument sur lequel sont gravées des inscriptions à vocation commémorative. Monument vertical, la stèle fait également signe dans ce poème vers une certaine « élévation », mais cette élévation, contrairement aux « chants éclatants d'insouciance », part de la terre, du sol. Le sujet lui-même emprunte la forme de la stèle à la fin du recueil, cherchant lui aussi à s'ancrer dans le territoire, à ne faire qu'un avec celui-ci :

⁵² Voir *supra*, p. 18.

Chaque retour nous oblige à tenir debout sur un amas de conséquences. Être une stèle n'abolit pas le vol fou des passereaux qui vont tout autour. Dans nos yeux, les bâtiments ont trouvé leur point de diffraction, les montagnes surgissent et pour la première fois elles sont hostiles. Comment cela peut-il être, comment le paysage lui-même peut-il nous abandonner dans notre tâche ? Et quel est donc ce rôle immobile qu'il nous reste encore à tenir ? (VF, 94)

Dans la dernière section du recueil, le pronom « nous » prenant en charge l'énonciation ne renvoie plus au clan, mais à un sujet collectif dont l'identité demeure inconnue. On peut tout de même supposer que le passage du « je » (présent au début du recueil) au « nous » témoigne d'une volonté d'ouverture, d'élargissement. Ce « nous » se « minéralise⁵³ », se « rend » à la terre, mais le paysage, lui, résiste à cette fusion qui signerait la disparition du sujet. Celui-ci sait qu'il lui reste un « rôle » à « tenir » dans ce paysage, mais la nature de cette tâche demeure, dans *Les vies frontalières*, inconnue ou, à tout le moins, trop « lourde » à porter. Dans le dernier poème du recueil, le sujet abandonne la position verticale de la stèle pour s'allonger sur le sol :

Les vies frontalières, quand nous nous étendons sur les aiguilles des pins parasols et que nous dormons de toute urgence dans le territoire des choses matures, celui qui a comblé dans nos mains les absences de la mémoire. Il faudra beaucoup de temps pour que la vision s'efface et que soit regagné le lieu où le corps doit faire son temps hors de toutes les certitudes, hors de la demeure (VF, 100).

Le sujet retrouve la position qu'il avait adoptée au début du recueil : « mène-moi vers l'antique rivage [...] je serai là cette forme prostrée / l'oreille enfoncée dans le sable / implorant que se donne la terre » (VF, 22), écrivait en effet Leclerc à la fin de la première partie des *Vies frontalières*. Au début comme à la fin du recueil, le sujet, abattu, épuisé, succombe à la fatigue, mais le sommeil n'est pas apaisant, régénérateur. Au terme des *Vies*

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

frontalières, une ambiguïté demeure, ainsi que l'indique l'oxymore « nous dormons de toute urgence » : le territoire des origines a été réinvesti par le sujet, l'héritage paternel a été nommé et restitué, mais l'inquiétude et l'agitation persistent, comme s'il restait une ultime épreuve – la plus fondamentale, peut-être – dans ce parcours du sujet au cœur du territoire des origines. Le recueil suivant de Leclerc, qui représente la dernière pierre de l'édifice du « poème des origines », s'ouvrira précisément sur le « réveil » du sujet pour une ultime épreuve, un ultime « combat ».

DESTRUCTION ET RÉGÉNÉRATION

Dès les premiers vers de *Rabatteurs d'étoiles*, un changement net de tonalité est perceptible :

Il a fallu sommeiller longtemps
orphelins du jour dévêtus côte à côte
car cet hiver est venu d'abondance
qui montait à l'assaut des ramilles
et se fracasse maintenant de toutes parts
nous voilà saturés de lumière
brandissant notre dernière humanité
il faudra devenir de fameux légionnaires
croiser nos sangs prétexter la vie
trahir l'ancêtre
et tuer la demeure (*RÉ*, 13)

La poésie s'élève ici à l'épique, registre dominant dans les deux premières sections du recueil, intitulées respectivement « Le sacrifice » et « Les dieux peuvent venir ». Rare dans la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, la coalescence du lyrisme et de l'épique chez Leclerc rappelle ici, une fois de plus, la figure de Miron. Selon Henri Meschonnic, l'auteur

de *L'homme rapaillé* neutralise l'opposition entre poésie lyrique et poésie épique formulée par Hegel, tout comme il surmonte l'opposition entre la poésie « d'engagement politique » et la poésie « de l'intime⁵⁴ ». Chez Leclerc, comme chez Miron, lyrisme et épopée, « politique » et intime, sont solidaires, voire indissociables, et l'adoption du « nous » comme sujet énonciatif dans *Rabatteurs d'étoiles* est l'une des marques du dépassement de ces oppositions : dans le « nous » se rejoignent et se fondent le personnel et le collectif, et le « sacrifice » dont il est question constitue dès lors une mission intime aussi bien que « politique ».

À la différence, toutefois, de ce qu'on trouve chez Miron, l'enjeu n'est pas, dans *Rabatteurs d'étoiles*, la fondation (du « pays » et d'un sujet⁵⁵). L'espace sur lequel s'avance le sujet chez Leclerc n'a pas le caractère utopique ou « métaphorique⁵⁶ » qu'il détenait dans *L'homme rapaillé* : il s'agit d'abord d'un lieu « réel », un lieu concret, auquel se superpose la mémoire du « pays » mironien. Chez Leclerc, le sujet lyrique ne s'avance pas en terre vierge ; il ne défriche pas poétiquement un « pays », mais évolue sur le « territoire des choses mures », ainsi que l'indiquait le dernier poème des *Vies frontalières*. La mémoire du territoire précède ainsi l'énonciation chez Leclerc ; le lieu a été fondé par les générations précédentes, par les « ancêtres » dont font partie le père et la mère, ainsi que les « hommes de poussière ». La mémoire chez Leclerc est fortement ancrée dans un lieu (le lieu

⁵⁴ Henri Meschonnic, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n^{os} 2-3, 1999, p. 98.

⁵⁵ Pays et sujet qui sont chez Miron dans un rapport dialectique, ainsi que l'écrivait Georges-André Vachon en 1970 au sujet de *L'homme rapaillé* : « Le pays ne peut naître, sans moi, sans d'abord que je naisse » (Georges-André Vachon, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 147).

⁵⁶ Dans *Les mots à l'écoute*, Pierre Nepveu écrit que « *L'homme rapaillé* nous rappelle que le pays est d'abord une métaphore, la figure d'une totalité toujours à venir » (Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002 [1979], p. 216).

« anthropologique », tel qu'évoqué précédemment) ; chez Miron aussi, pourrait-on arguer, puisque le souvenir du paysage natal – ces « vieilles montagnes râpées du nord⁵⁷ » – traverse *L'homme rapaillé*. Sauf que chez Miron la mémoire du lieu natal propulse la subjectivité vers un espace plus vaste, un pays « à venir », alors que chez Leclerc l'horizon du « pays » s'est estompé ou a été, à tout le moins, intériorisé. Si le substantif « pays » intervient à quelques reprises chez Leclerc, sa polysémie empêche toutefois de le rattacher trop directement au « pays » mironien : chez Leclerc, il faut « dicte[r] à ce pays les gestes de l'apaisement » (*VF*, 12) ; le « pays se bouscule à l'intérieur » (*VF*, 52) et c'est « l'avenir d'un pays que [le sujet] somme d'apparaître » (*VF*, 53). Dans chacun de ces syntagmes, le pays peut aussi bien renvoyer au territoire gaspésien qu'au « pays » mironien, voire au pays « politique » : le territoire gaspésien a été « perturbé » par l'activité minière, comme l'idée du « pays » a suscité nombre de débats (poétiques, politiques, etc.) ; le territoire gaspésien a été « intériorisé » par le sujet d'énonciation et le « pays » n'a jamais quant à lui connu de forme *effective* ; enfin, l'avenir du territoire gaspésien est compromis par la déshérence, en même temps que l'avenir du « pays » s'est recouvert d'un voile d'incertitude dans les années 1980 et 1990 à la suite des deux référendums. Chez la poète gaspésienne, le pays n'est cependant pas seulement avenir ou « à venir » ; il est tout à la fois mémoire, « présence » et quête, et il constitue aussi bien un lieu concret lié au biographique qu'un « lieu commun » poétique réinvesti par Leclerc.

On ne risque toutefois pas de se tromper en affirmant que chez Leclerc le *paysage* prime sur le *pays*, et ce, non pas au sens d'une valorisation de la « nature » au détriment de

⁵⁷ Gaston Miron, « L'octobre », *L'homme rapaillé*, *op.cit.*, p. 103.

l'« humain »⁵⁸. « Il faut sortir et soutenir le regard des forêts bleues, des montagnes et des êtres, la montée radicale du paysage au cœur » (*VF*, 92), écrit Leclerc, conjoignant dans une même énumération l'homme et la nature. Le terme même de « nature » est absent des recueils de Leclerc, et cette absence indique peut-être qu'en cette fin de XX^e siècle l'idée d'un espace *vierge*, intouché par la main de l'homme, ne peut qu'être fantasmée ou présente sur le mode de la remémoration d'un temps très ancien, comme l'indiquent les références au Dévonien dans *Fugues* et aux ères géologiques du « tertiaire » et du « quaternaire » dans *Rabatteurs d'étoiles* (*RE*, 26). Chez Leclerc, nous sommes résolument dans le « paysage », terme qui implique une subjectivité, une présence humaine, comme l'a montré Michel Collot :

Le paysage se distingue ainsi de l'étendue, objective, géométrique ou géographique. C'est un espace perçu et/ou conçu, donc irréductiblement subjectif. L'horizon, qui est constitutif du paysage, en révèle bien la double dimension : c'est une ligne imaginaire (on ne la trouve rapportée sur aucune carte), dont le tracé dépend à la fois de facteurs objectifs (le relief, les constructions éventuelles), et du point de vue d'un sujet⁵⁹.

Chez Leclerc, la Gaspésie se présente comme un paysage au sens de Collot en raison de l'investissement subjectif du « je » : le « gîte » des origines « commence » lorsque le sujet franchit « la frontière imaginaire de la vallée » (*VF*, 11). C'est cet espace, cadastré mentalement et marqué par l'activité des ancêtres, qu'il incombe au sujet de réinvestir, de *redynamiser*, mission « épique » pour ce sujet qui se réveille dans le premier poème du recueil. Redynamiser, car cet « espace fragile » a été « consommé » (*VF*, 89) par toute une

⁵⁸ Leclerc rejoint ainsi une panoplie de poètes contemporains, dont les œuvres dépeignent une pluralité de paysages, allant de la nature la plus sauvage aux paysages fortement urbanisés. Au sujet du déplacement du « pays » au « paysage » dans la poésie québécoise, consulter le site du projet de recherche « Du pays au paysage : la poésie québécoise en perspective depuis 1950 » mené par Élise Lepage. URL : <https://uwaterloo.ca/pays-paysage/> (consulté le 25 mars 2017).

⁵⁹ Michel Collot, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « Essais », 2005, p. 13.

génération, ainsi que le donnait à lire *Les vies frontalières* ; dans *Rabatteurs d'étoiles*, Leclerc revient une fois de plus sur la figure paternelle, en soulignant cette fois les gestes du père, auquel renvoie le titre du recueil :

Un jour il rabattait dans notre direction
toutes les planètes et toutes les bêtes
qu'on rassemblait au fond de la cour
[...]
le lendemain il serait le centre éclaté
la perte du vaisseau
l'insomniaque qu'il faudrait asseoir
à la place de notre père (*RE*, 55)

Le père est celui qui « rabat », c'est-à-dire celui qui abaisse, qui ramène vers le sol ; le père « rabat toutes les planètes » et « toutes les bêtes », tout comme il rabat « les étoiles », métaphores mettant l'accent sur une sorte de « rabaissement » généralisé du monde, voire du cosmos. Le père empêche tout mouvement d'ascension, et c'est peut-être en vertu de ce « rabatement » que se comprennent les deux derniers vers du premier poème, « trahir l'ancêtre / et tuer la demeure », vers chargés qui explicitent la nature du sacrifice, qui, dans le recueil précédent, demeurait inconnue⁶⁰. Comme l'écrit Denise Brassard dans une lecture géopoétique de *Rabatteurs d'étoiles*, « il convient de prendre le mot “sacrifice” très au sérieux », car « [c]e que fait la narratrice est de l'ordre du sacré et recèle un pouvoir de régénération ». Selon Brassard, ce sacrifice consiste en une « offrande » rendant « le territoire propice, de nouveau habitable, non seulement par [le sujet], mais par ses ancêtres

⁶⁰ Notons à cet égard la récurrence du verbe impersonnel « falloir » : quantité de vers débutent chez Leclerc par le syntagme « il faut », décliné à tous les temps verbaux. Ce syntagme vient réitérer l'idée d'un devoir, d'une obligation, que les infinitifs se chargent de préciser : « [i]l faudra / tracer deux fois le chiffre sacré » (*VF*, 29) ; « [i]l a fallu nous aimer contre nous-mêmes et traverser la perte d'un ordre ancien » (*VF*, 59) ; « il faut sortir et soutenir le regard des forêts bleues » (*VF*, 92), « [i]l faut s'enrouler autour des choses concrètes » (*VF*, 96) « il a fallu sommeiller longtemps » (*RE*, 13) ; « il faudra devenir de fameux légionnaires » (*RE*, 13) ; « il te fallait dévaler en catastrophe » (*RE*, 54).

qui s'en trouvent réhabilités⁶¹ ». Par le sacrifice, le sujet *rend* au territoire un certain caractère sacré, tel que nous le montrerons, mais cette resacralisation s'effectue *contre* le père, figure qui ne connaît pas, chez Leclerc, de « réhabilitation ».

Rendre au territoire son caractère sacré, c'est d'abord lutter contre le mouvement de « rabatement » propre au père, c'est effectuer un « meurtre » symbolique qui permettra de « réanimer » le territoire gaspésien. Il faut noter que les substantifs « ancêtre » et « demeure » dans le premier poème sont au singulier, comme dans *Les vies frontalières*, où « la demeure » désigne avant tout la propriété du père⁶². Dans le deuxième poème de *Rabatteurs d'étoiles*, Leclerc parle également de « ces fils demeurés dans la maison du père » que « [l]a saison [...] retrouve livides et pathétiques » (*RE*, 14). La récurrence du morphème *demeur-* dans les deux premiers poèmes de *Rabatteurs d'étoiles* (« demeure » et « demeurés ») incite à croire que les vers « trahir l'ancêtre / et tuer la demeure » renvoient au père, qui, chez Leclerc, constitue une sorte d'être plus grand que nature, un être capable de « rabattre » les étoiles et les planètes. Le sacrifice dans *Rabatteurs d'étoiles* se dote par là d'un caractère mythique, sacré. Dans les mythologies germanique et indienne, le Monde (comme cosmos, c'est-à-dire comme totalité organisée) prend forme à partir d'un « sacrifice primordial » consistant en « la mise à mort d'un Géant⁶³ » ; c'est par ce sacrifice sanglant que l'espace acquiert un caractère sacré. Chez Leclerc, le monde ne « naît » pas à proprement parler par le biais du sacrifice, mais « renaît », au sens où il regagne une

⁶¹ Denise Brassard, « *Rabatteurs d'étoiles* de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2008, p. 149.

⁶² « Je te remets dans tes cris mon père / entre les colonnes des étés rouges / égaré de toi-même en ta demeure » (*VF*, 25 ; nous soulignons).

⁶³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 54.

dimension sacrée, laquelle se rend visible par l'émergence d'un temps « mythique » et d'un mouvement d'ascension généralisé.

Alors que dans *Les vies frontalières* c'étaient surtout le temps et la mémoire historiques qui étaient convoqués, dans *Rabatteurs d'étoiles* ce temps s'efface au profit du temps mythologique, du temps sacré. L'unique référent temporel précis apparaissant dans les deux premières sections du recueil concerne la ville : « il a neigé cette nuit du vingt-trois avril / quartier vétuste cerclé de moiteur glaciale / c'est l'abdication de la moindre beauté / et la ville me surprend à la haïr » (*RE*, 16). Le partage entre ville et territoire gaspésien est dans le recueil très clair : la ville est un espace « profane », soumis à la linéarité du temps historique et empreint de laideur, tandis que le temps, dans le territoire gaspésien, est plutôt scandé par le rythme cyclique des saisons (dans « Le sacrifice »), de même que du jour et de la nuit (dans « Les dieux peuvent venir »). Dans « Le sacrifice », on « restau[re] le printemps » (*RE*, 14), syntagme où le verbe « restaurer » inscrit la suite poétique dans un cycle de destruction et de régénération, cycle propre au « temps sacré », selon Mircea Eliade⁶⁴. Avant que le printemps n'arrive, le sujet dans *Rabatteurs d'étoiles* fait le décompte de « ce qui meurt » (*RE*, 18 et 19). La quatrième et dernière occurrence de ce syntagme est particulièrement significative : « ce qui meurt est le souvenir » (*RE*, 19), écrit Leclerc, rendant « concret », par la force incantatoire de l'anaphore, le sacrifice initial consistant en la trahison de l'ancêtre et le meurtre de la demeure. La régénération advient dans la deuxième partie du recueil, « Les dieux peuvent venir ». Ce titre convoque d'une

⁶⁴ Eliade souligne que dans plusieurs cultures le Nouvel An était envisagé en tant que réactualisation de la cosmogonie originale ayant fondé le Monde. Le Nouvel An restaure le temps primitif, le temps sacré. Pour que cette restauration ait lieu, divers rituels de purification abolissant le passé de l'année venant de s'écouler étaient exercés : on recréait une sorte de « fin du Monde », qui symboliquement renvoyait à une « régression du Monde dans le Chaos », pour qu'ensuite l'homme puisse assister de nouveau à la « Création » (Mircea Eliade, *op cit.*, p. 71-72).

part un univers mythique et polythéiste – univers très loin du catholicisme qui a marqué l'histoire québécoise – organisé en vertu d'un temps cosmique⁶⁵, et, d'autre part, indique que le « sacrifice » a été mené à son terme.

Le dernier poème de la suite « Le sacrifice » est capital, en ce qu'il marque la transition entre la destruction (du passé) et la régénération, la resacralisation du territoire :

Tous mes gris-gris lâchés sur le vent
les yeux brûlés par le vif horizon
j'attendrai comme un mât totémique
le défilé des ombres au-dessus de ma tête
le tournoiement des spectres sur le littoral
ah ! qu'ils viennent tous qu'ils viennent donc
se haïr en moi qu'ils viennent vociférer
sur mes épaules et capituler dans ma voix
j'attendrai l'insomnie dans les reins
pour que je puisse t'aimer encore
pour que le temps m'appartienne j'attendrai
qu'ils viennent s'anéantir une dernière fois (*RE*, 20)

Le « mât totémique » rappelle la « stèle » des *Vies frontalières*, mais le sujet, dans *Rabatteurs d'étoiles*, parvient désormais à tenir « ce rôle immobile » qui se refusait à lui dans le recueil précédent. Ce rôle consiste à se transformer en un espace d'accueil et de « circulation » pour les figures hantant le littoral gaspésien. Se tenant debout, le sujet se propulse sur un axe vertical et se mue en un pilier faisant le lien entre le ciel et la terre, permettant ainsi aux spectres de « descendre » vers la terre (les « ombres » planent au-dessus de la « tête » avant de venir « vociférer » sur les « épaules » du sujet). Même si, dans la tradition amérindienne, le mât totémique ne constitue pas un objet religieux comme

⁶⁵ Avec le judaïsme, la conception du temps subit une véritable révolution : le temps a désormais un début et une fin et le dieu, désormais singulier, se manifeste « dans un temps historique, qui est irréversible » (*ibid.*, p. 98).

tel⁶⁶, on peut tout de même faire le rapprochement entre ce mât et les nombreuses images mythiques de colonnes, de piliers et d'échelles se « référant toutes à l'*Axis mundi* », qui « relie et à la fois soutient le Ciel et la Terre, et dont la base se trouve enfoncée dans le monde d'en bas (ce qu'on appelle "Enfers")⁶⁷ ». En s'élevant, en se tenant debout dans le paysage et la mémoire, le sujet *soutient* et relie ciel et terre, alors que dans *Les vies frontalières*, le sujet ne parvenait qu'« à tenir le ciel / à bout de bras dans des chants / éclatants d'insouciance » (*VF*, 17)⁶⁸. L'aveuglement du sujet, qui n'est par ailleurs pas sans évoquer la figure du shaman aveugle, provient de la vision de l'horizon, qui est le point de jonction entre le ciel et la terre de même qu'entre le ciel et la mer. Notons encore que le sujet se tient sur un seuil (le littoral), lieu de passage par excellence, qui, dans *Rabatteurs d'étoiles*, marque la transition entre un espace-temps « profane » et un monde réinvesti par le « sacré ».

C'est ce territoire resacralisé qui structure la deuxième section du recueil, « Les dieux peuvent venir ». Dans cette suite poétique, le « je » cède le pas au *on*, sujet impersonnel qui marque « la disparition du soi-même » (*RE*, 30) corollaire à cette entreprise de resacralisation : le sujet se mue en « pierre » (*RE*, 30), symbole par excellence de la dureté

⁶⁶ L'anthropologue Marius Barbeau décrit ainsi les mâts totémiques : « The figures on totem poles consisted of symbols and illustrations, many of them comparable to our heraldry, and others commemorating historical events. They were not pagan gods or demons as is commonly supposed ; they were never worshipped. Usually they illustrated myths or tribal traditions. Their meaning and associations inspired veneration rather than actual religious devotion. » (Marius Barbeau, *Totem Poles*, Ottawa, National Museum of Canada, coll. « Bulletin/National Museum of Canada », 1950, p. 2.)

⁶⁷ Mircea Eliade, *op. cit.* p. 38. Ce pilier constitue le « Centre du Monde » : « Une telle colonne cosmique ne peut se situer qu'au centre même de l'Univers, car la totalité du monde habitable s'étend autour d'elle. » (*Loc. cit.*)

⁶⁸ Par opposition aux « bras », les « épaules » chez Leclerc sont beaucoup plus « solides ». Ce substantif, qui intervient à quelques reprises dans son œuvre poétique, est toujours doté d'une valence positive, ainsi que dans ces vers : « J'ai senti ta hanche comme une balustrade étançonant le monde, avec ce contour clair qu'imprime aux épaules le fait d'être là, recomposant l'intimité des frontières » (*VF*, 48).

et de la permanence⁶⁹. Non seulement la pierre renvoie-t-elle ici à une sorte d'immuabilité, mais elle déplace aussi le motif structurant du « Casse-pierre » des *Vies frontalières* : la pierre n'est plus liée au père et à un contexte historique précis, mais signale plutôt la libération à l'égard des déterminismes familiaux et sociaux, et l'ouverture à un autre mode d'être. La fin du bref poème consacré à la « pierre » est particulièrement révélatrice à cet égard, Leclerc écrivant « être une pierre / ne pas être du pays » (*RE*, 30). La colère du sujet lyrique dans *Les vies frontalières* se transmue dans *Rabatteurs d'étoiles* en « pitié pour nos pères et nos mères / enchevêtrés dans les fosses marines » (*RE*, 41). L'adoption du pluriel dans la désignation des ancêtres (par opposition au singulier caractérisant les figures familiales dans *Les vies frontalières*) marque l'ouverture, le dépassement de la mémoire familiale, tandis que le syntagme « fosses marines » signale que le sacrifice a été « réussi », puisque les ancêtres ont migré du ciel vers les profondeurs océaniques, c'est-à-dire vers cet « en-dessous » informe, chaotique, que constitue le monde des morts. La mer, dans *Les vies frontalières* et *Rabatteurs d'étoiles*, n'est pas uniquement liée à la figure maternelle, ainsi qu'une rapide association psychanalytique pourrait le laisser entendre. Elle renvoie aussi et surtout, suivant les mythes cosmogoniques, au « chaos » préexistant la création du monde. La mer est un espace informe et inquiétant ; dans l'un des poèmes les plus violents du « Casse-pierre », Leclerc écrit : « regarde-moi sur la falaise / je suis excessive j'implore / je suis comme la mer j'ai crevé / la forme qui m'enferma » (*VF*, 40). Dans *Rabatteurs d'étoiles*, les corps « enchevêtrés » dans les fosses marines évoquent quant à eux le « désordre » du monde d'en-dessous.

⁶⁹ Dans *Les verbes majeurs* de Pierre Nepveu, le sujet lyrique éprouve aussi une fascination pour les pierres et « leur durée sidérale pour notre temps bref » (Pierre Nepveu, *Les verbes majeurs*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009, p. 37).

Le sacrifice du sujet donne le départ à une réorganisation générale du territoire des origines, qui prend désormais la forme d'un espace structuré autour de l'axe vertical que représente le mât totémique. Le monde s'apparente désormais à un véritable cosmos. Ciel et terre sont liés⁷⁰ et les êtres vivants (humains, animaux, végétaux) évoluent solidairement dans cet espace unifié et apaisé : les montagnes, qui, à la fin des *Vies frontalières*, étaient « hostiles » (VF, 94), représentent maintenant le lieu où « femmes et hommes se reposent / comme dans un tableau de Hopper » (RE, 29).

Le sacrifice *redynamise* le territoire des origines : des « escaliers » apparaissent dans le paysage et permettent aux êtres de se déplacer verticalement : un « vieux [...] remonte l'escalier des souvenirs » (VF, 32), tandis que le « on » emprunte « l'escalier de la forêt » pour « monter jusqu'aux colonnes d'un arc-en-ciel » (VF, 42). Sur le plan thématique, la redynamisation du territoire d'origine procède de la mobilisation d'un imaginaire mythique. Cette redynamisation s'effectue également par divers éléments stylistiques, qui ont en commun de donner un visage humain à la nature, dimension en accord avec la vision cosmologique du monde qui se dégage de la suite poétique. Le paysage est en effet soumis à un régime généralisé de personnification : Leclerc évoque successivement « l'aérienne patience des montages » (RE, 24), « la mer [qui] vient faire son bilan » (RE, 27) et les « montages qui veillaient » (RE, 34), syntagmes dotant le paysage d'un caractère quelque peu surnaturel.

Or, l'harmonie n'est pas totale dans « Les dieux peuvent venir » : l'espace et le temps acquièrent une certaine dimension « sacrée », mais la nostalgie religieuse, qu'Eliade décrit

⁷⁰ Comme dans le court poème suivant, où les nuages se « déroulent » jusqu'à la mer : « [l]a grande marée / le beau manège / dans la paix de très anciens nuages / déroulés jusqu'à l'abatement » (RE, 36)

comme le « désir de vivre dans un Cosmos pur et saint, tel qu'il était au commencement⁷¹ », est étrangère à *Rabatteurs d'étoiles*. Plusieurs éléments dysphoriques ponctuent les poèmes de la suite, interdisant ainsi une transcendance – et une « transparence⁷² » – absolue. Cette ambivalence est manifeste dans l'un des plus brefs poèmes du recueil :

Les fumées de l'usine là-bas
comme des robes qui montent au ciel
crevées
comme des brindilles
légères
assassinées (*RE*, 35)

Le mouvement vers le « ciel » caractérise ce poème, mais cette ascension est interrompue de manière violente (« crevées » ; « assassinées »). De plus, la légèreté qu'évoquent les comparants « robes » et « brindilles » est contrebalancée par le comparé (les « fumées de l'usine »), qui dévoile la présence, ici négative, de l'homme⁷³. L'horizon qui « brûlait » les yeux du sujet à la fin du « Sacrifice » se voit obscurci par les fumées de l'usine, tandis que, quelques poèmes plus loin, « un oiseau monte désolé / et lâche une plainte / de l'autre côté du brouillard » (*RE*, 37). Il n'y a ainsi pas de retour possible au temps zéro, au temps « pur » de la création du monde ; à plus forte raison, le sujet (ou le poète) ne peut, semble dire Leclerc, prétendre jouer le rôle des dieux. La « totémisation » du sujet lyrique, qui

⁷¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 62.

⁷² Eliade écrit que « [l]e Monde se présente de telle façon qu'en le contemplant l'homme religieux découvre les multiples modes du sacré, et par conséquent de l'Être. [...] Cette œuvre divine garde toujours une transparence ; elle dévoile spontanément les multiples aspects du sacré. Le Ciel révèle directement, "naturellement", la distance infinie, la transcendance du dieu. » (*Ibid.*, p. 101.)

⁷³ Notons par ailleurs que ce poème est précédé du seul poème de la suite évoquant les « hommes de poussière » des *Vies frontalières*. L'« usine » dans le poème suivant renvoie ainsi peut-être à l'activité du « clan », qui, comme nous l'avons montré, est source d'ambivalence dans *Les vies frontalières*.

permet la resacralisation du paysage, n'est que *ponctuelle*. Au terme de « Les dieux peuvent venir », le sujet « redescend » dans le paysage, abandonnant le caractère « surhumain » qu'il avait adopté pour réaliser le sacrifice :

Après la déclinaison des étoiles
tu pourras dormir sans méfiance
mais sans désir
le cœur ensablé
on ne te reconnaîtra pas de sitôt
le droit de monter la garde
aux lieux des passages séculaires (*RE*, 39)

Il y a chez Leclerc ce qu'on pourrait nommer un « tellurisme » du poème : tout finit par « redescendre », comme attiré par la terre, par le sol. Les étoiles déclinent dans le ciel en même temps que le sujet regagne le littoral, ainsi que l'indique la synecdoque « le cœur ensablé ». Ce tellurisme est aussi, dans *Rabatteurs d'étoiles*, lié à la figure maternelle. La dernière section du recueil, « Le jardin chinois », est consacrée à la mère, mais, à la différence du « Casse-pierre » des *Vies frontalières*, cette suite est marquée non pas par la mise à distance de l'héritage, mais plutôt par l'acquiescement au legs maternel. Le sujet « descen[d] vers » la mère (*RE*, 49) pour reconnaître « [s]on offrande / cette vie / ce don inaltérable » (*RE*, 73). La mère est, comme le père, marquée par la terre, mais ici dans un sens positif. Cet héritage se décline en de très belles métaphores « végétales », qui évoquent, encore une fois, la poésie de Miron : « poser ma main sur ton corps fleuri / et ta tête de tubercule enracinée » (*RE*, 49). Le titre de la suite se comprend ainsi en référence à cet héritage « végétal », tout comme il fait signe, une fois de plus, vers un certain sacré : ainsi que l'explique Eliade, à partir du XVII^e siècle, le jardin chinois a été cultivé pour lutter

contre la désacralisation de la nature. Reproduisant à une infime échelle la perfection du cosmos, le jardin chinois constitue un lieu « retiré du monde profane⁷⁴ ».

Le tellurisme est aussi chez Leclerc le signe d'une humilité, d'un acquiescement, peut-être, à l'existence humaine, à son caractère fini, éphémère : le sujet ne peut s'établir de manière permanente « aux lieux des passages séculaires ». Sa « tâche » ayant été accomplie, le sujet doit désormais se « reposer », comme le suggère le dernier poème de la suite où le titre de celle-ci est repris :

Tu rajoutes du bois au feu
un vent chaud fait lever les pollens
le soir procède à ses ruptures familières
les dieux peuvent venir
nous témoignerons
du vacarme de l'amour (*RÉ*, 44)

Le mouvement d'ascension est, à la fin de « Les dieux peuvent venir », réservé aux seuls « pollens » et ce cadrage sur l'infiniment petit témoigne de la remise en perspective qui clôt la suite poétique : les dieux peuvent enfin venir, car, ainsi que l'indique peut-être le substantif « ruptures », le sujet a repris sa place dans le cosmos. Non plus lieu de médiation entre ciel et terre, entre morts et vivants, le sujet retrouve une forme humaine et s'installe près du feu, sans doute sur le littoral où s'est déroulé le sacrifice. Ce poème marque également le retour au temps « profane » : la présence du futur dans l'avant-dernier vers signale la sortie du temps sacré, ce temps mythique de l'éternel présent⁷⁵, pour regagner la

⁷⁴ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 133.

⁷⁵ Eliade soutient que « [l]e Temps sacré est par sa nature même réversible, dans le sens qu'il est, à proprement parler, un Temps mythique primordial rendu présent [...]. C'est un Temps ontologique par excellence, "parménidien" : toujours égal à lui-même, il ne change, ni ne s'épuise. » (*Ibid.*, p. 63-64.) Dans « Les dieux peuvent venir », la majorité des poèmes sont au présent, comme si Leclerc tentait de « toucher » à ce temps mythique.

durée humaine. Non plus « stèle » ni « totem », le sujet pourra désormais *témoigner* du passage des hommes, et du « vacarme » de leur « amour », sur le territoire des origines, et, enfin, « ralli[er] l'histoire des rudes vivants » (*RE*, 73).

Ces mots sur lesquels se termine le « poèmes des origines » de Leclerc sont fort significatifs : au terme de la trajectoire en quatre temps, qui, de *Fugues* à *Rabatteurs d'étoiles*, mène le sujet à accueillir progressivement dans le poème la mémoire des origines et à réinvestir le territoire natal, le sujet découvre la vertu du témoignage, qui, aux dires de Ricœur, constitue la « structure de transition fondamentale entre la mémoire et l'histoire⁷⁶ ». Le « je » assume le poids de la mémoire familiale et sociale – mémoire qui, rappelons-le, est inséparable du territoire gaspésien – pour l'inscrire dans l'histoire, lui assurant, par ce témoignage, une valeur et une visibilité dans ce grand « tout » que représente l'histoire québécoise. Ce témoignage survient après une longue « traversée » de la mémoire, laquelle est chez Leclerc structurée par une diversité de temporalités (le temps mythique, le temps géologique et le temps historique). Dans *Fugues* et *Vivre n'est pas clair*, le temps géologique – celui du Dévonien – signale la permanence et la durée du territoire gaspésien au sein duquel s'est établi un « clan », dont le patriarche fera l'objet d'une longue suite poétique dans *Les vies frontalières*. C'est avec ce troisième recueil que Leclerc plonge véritablement dans le temps « historique » : le sujet lyrique procède dans ce texte à la restitution de la mémoire familiale et sociale, geste ambigu qui se solde par la liquidation d'une partie de l'héritage paternel. *Rabatteurs d'étoiles* inscrit quant à lui ce « sacrifice » dans l'ordre du « mythe », le territoire gaspésien étant soumis, sous l'action du sujet, à un double mouvement de destruction et de régénération.

⁷⁶ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000, p. 26.

Sur le plan de la poétique de Leclerc, le témoignage intervient au terme de la métamorphose du sujet lyrique : dans *Vivre n'est pas clair*, le sujet « reptilien » émerge des eaux et gagne la terre ferme, entamant ce lent « redressement » dans la mémoire qui le mène à affronter la figure paternelle dans *Les vies frontalières*. Dans *Rabatteurs d'étoiles*, le redressement atteint son point culminant : le sujet se mue temporairement en « pilier » liant terre et mer et redynamise le paysage gaspésien. Cette dynamisation est aussi une « refondation », en ce que le paysage gaspésien, par l'activité du sujet lyrique, acquiert une nouvelle profondeur temporelle et redevient un lieu « habitable⁷⁷ ». De l'adresse lyrique la plus soutenue à l'effacement du sujet lyrique, Leclerc mobilise dans ses quatre premiers recueils toutes les modalités énonciatives – et toutes les temporalités – possibles, redonnant ainsi une portée concrète *et* symbolique au territoire des origines, à cette enclave maritime où résonne désormais « la fulgurance des vivants » (*VF*, 46).

⁷⁷ Denise Brassard, *op. cit.*, p. 149.

CONCLUSION

« [Q]uelques lignes brisées de la mémoire / qui nous relie¹ » : ces vers publiés par Hélène Dorion en 1991 illustrent le rapport complexe qu'entretiennent les poètes québécois à la mémoire dans les deux dernières décennies du XX^e siècle. La mémoire est profondément fragmentée, se divisant en de multiples « lignes » ; ces fils rompus de mémoire fournissent néanmoins une médiation, liant le sujet lyrique à une communauté désignée ici par le pronom « nous ». Cette fracture mémorielle, que la découpe du vers souligne chez Dorion et dont les œuvres de Turcotte et de Leclerc font également état, ne surgit pas de nulle part. Elle prend source, tel que nous l'avons montré dans le deuxième chapitre, dans une crise mémorielle dont *Le centre blanc*, *Variables* et *Voies rapides* ont permis de prendre la mesure. Avec Brossard, Beaulieu et Nepveu, le flux temporel s'interrompt pour laisser place à un « temps mort », sorte de temps zéro où se rencontrent trois écrivains aux poétiques très différentes. Il faut insister sur le caractère subit de cette crise. Quelques années auparavant seulement, le poème constituait encore le lieu de tous les (re)commencements, celui-ci se disant autant sur un mode mythique (Hénault) qu'épique et historique (Miron). La génération qui suit immédiatement Hénault et Miron – celle des Beaulieu, Brossard et Nepveu – arrive au moment où l'euphorie des commencements (de la nation, du pays) cède brusquement le pas à une puissante angoisse. « [L]e temps, écrit Brossard en 1970, dure en arrêt » (*CB*, 220), comme si la poésie s'enfonçait dans un présent

¹ Hélène Dorion, *Les états du relief* [1991], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006, p. 348.

perpétuel, sans perspective. Le temps se referme sur lui-même et le présent n'est plus le lieu de tous les espoirs, de toutes les aubes, mais un temps presque totalement vacant.

C'est cette vacance temporelle que décrivent les textes de Brossard, Beaulieu et Nepveu. Le poète travaille à investir, à habiter ce présent sans substance, presque mortifère. Dans *Le centre blanc*, Brossard fera le pari de redynamiser le temps par un travail langagier misant sur la cyclicité du « dire », la répétition courbant le présent jusqu'à atteindre cette limite que représente le « centre blanc », lieu fantasmatique où s'abolissent tout passé et tout avenir. Beaulieu fera quant à lui de ce présent morne la matière même de *Variables*, recueil décrivant la lente dévitalisation du sujet lyrique. Chez Beaulieu, la cyclicité ne devient pas une force centripète comme chez Brossard, mais annonce une désorientation temporelle presque totale :

un peu plus loin c'est le matin
le soir ou n'importe quand
le temps ne se mesure pas sur l'empan
quand le sable au sable revient (*V*, 14)

« [M]atin » et « soir » se touchent, se confondent dans *Variables*, comme si le commencement de la décennie antérieure équivalait à un crépuscule, dans une sorte d'éternel retour du même, ce dont l'image du sablier se renversant pour commencer un autre cycle témoigne. Dans *Voies rapides*, le retournement est total : Nepveu met en scène – non sans malaise – une société entièrement soumise au règne du présent. La grande fête des commencements se mue en un carnaval où tout est permis : « les enfants disparus / renaissent clowns et vagabonds », et on vole sa « couronne » au poète, qui n'est plus, chez Nepveu, le chantre de l'espoir, mais un roi déchu (*VR*, 67). C'est au cœur de cette vacance

temporelle que s'avancent, au début des années 1980, Hélène Dorion, Élise Turcotte et Rachel Leclerc.

À l'instar des œuvres étudiées dans le deuxième chapitre, les premiers textes de ces poètes s'opposent sur le plan formel, mais le sujet lyrique se trouve, dans les trois cas, plongé dans un intervalle temporel. Le présent vide des années 1970 se prolonge dans les œuvres du début des années 1980, se radicalisant même chez Dorion, chez qui la mémoire apparaît profondément ruinée. Chez Dorion, Turcotte et Leclerc, le sujet lyrique n'a plus aucune prise sur le temps, ce qu'illustre notamment le motif de la rupture commun aux trois poètes. La rupture s'énonce en effet sur tous les tons et tous les modes dans les premiers poèmes de ces trois écrivaines. Plus qu'une énième actualisation de la « tradition de la rupture² » dont a parlé Octavio Paz au sujet de la littérature moderne, ce motif est le signe d'une profonde cassure temporelle, dont on peine à retracer l'origine. L'effacement du passé – revendiqué chez Brossard et contre lequel on lutte chez Nepveu et Beaulieu – est ici chose faite. Le poète, dans les années 1980, ne peut que constater et tenter d'assumer cette perte, tournant dans le langage autour de celle-ci, explorant, comme chez Dorion, la « fissure » ou bien cédant, comme chez Turcotte, à l'hypermnésie. Dans les deux premiers recueils de Turcotte, la mémoire fonctionne par accumulation d'images et de fragments de langage hétéroclites, comme si le sujet lyrique cherchait par tous les moyens à s'inscrire dans la durée, à émerger du temps vide que représente le présent. Ces deux cas de figure ne s'opposent qu'en apparence : l'amnésie et l'encombrement mémoriel procèdent tous deux

² Octavio Paz, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1987 [1976], p. 13.

d'une fracture temporelle, et indiquent à quel point celle-ci touche aux fondements mêmes de l'identité du sujet et de son rapport au monde.

La rupture est ce dont on *hérite* dans les années 1980 et 1990, ainsi que le manifeste l'image de la maison en ruines, qu'on trouve chez Dorion, Turcotte, Leclerc et Nepveu. Cette image particulière pourrait bien constituer un chronotope, suivant la définition de Bakhtine, qui, dans *Théorie et esthétique du roman*, écrit que le chronotope consiste en « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature³ ». Dans la poésie québécoise des années 1980 et 1990, la maison dévastée joue ce rôle. Parmi plusieurs occurrences, citons les suivantes : chez Turcotte, on trouve « le portrait d'une petite maison en ruines » (*VC*, 44) ; chez Dorion « [u]ne maison brûle et nous la regardons consumer ce qui était encore habitable » (*CT*, 182) ; chez Leclerc, « [i]l ne restera que le paysage / auquel adresser sa supplique », car « seront déchues les maisons » (*VF*, 10). Enfin, dans *Romans-fleuves* de Nepveu (1997), un homme « voit les maisons d'antan basculer⁴ ». Ce chronotope est lourd de signification et signale avant toute chose que le lieu par excellence de la transmission mémorielle intergénérationnelle est ravagé. Contrairement à Saint-Denys Garneau, qui, en 1937, « étouffe dans la maison fermée⁵ », le sujet poétique, dans les années 1980 et 1990, n'est plus tenu captif dans un lieu exigu, mais condamné à l'extériorité la plus totale. Ce sujet ne peut plus, non plus, entrer comme Miron

³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1975], p. 237.

⁴ Pierre Nepveu, *Romans-fleuves* [1997], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005, p. 265.

⁵ Saint-Denys Garneau, « Maison fermée », *Regards et jeux dans l'espace* [1937], dans *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971, p. 22-23.

« en [s]oi comme un homme dans une maison⁶ ». Les fondations sont sapées, les maisons tombent, et cet écrasement gagne toutes les dimensions du poème : chez Dorion, le sujet chute au fond de la « fissure » ; chez Turcotte, la chute devient l’emblème de la subjectivité et, chez Leclerc, le monde entier est soumis à ce régime de la chute, le sujet retombant même dans les eaux du « préformel ».

Or, dans le corpus poétique des années 1980 et 1990, la chute (sans connotation biblique) est ambiguë, en ce qu’elle marque la fin d’un monde, mais constitue également un vecteur de recommencement. En la transposant sur le plan de la subjectivité – de la maison qui s’écroule au sujet qui s’effondre –, les poètes en viennent à s’approprier cette chute, à faire corps avec elle. Chez Dorion, la chute est « requise » (*IP*, 53) et elle représente, pour le sujet lyrique turcottien, « une idée heureuse » ; dans *Mahler et autres matières* (1983), Pierre Nepveu rêve quant à lui d’un « alter ego en chute libre⁷ ». L’importance de la chute chez ces poètes provient peut-être du fait qu’on l’éprouve non plus comme un instant (de rupture), mais comme un état durable, lié à la fois à une expérience collective et à une mémoire intime souvent fragmentée. Le pouvoir accordé à la chute tient également à ce qu’elle devient le lieu d’une réactivation possible du temps et de la mémoire. La chute procure une nouvelle perspective, un nouveau regard. Elle place la subjectivité au ras du sol, au ras du réel – « plus je m’effondrais, plus j’étais réel⁸ », écrit Nepveu –, et permet la lente reconstruction de la mémoire, et du poème. Ce réel est désormais ce sur quoi se fonde le poème. Plus de « grand récit », plus de mémoire unifiée, mais un réel qui exige d’être vu,

⁶ Gaston Miron, « L’homme rapaillé. Liminaire », *L’homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 19.

⁷ Pierre Nepveu, *Mahler et autres matières* [1983], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, *op. cit.*, p. 190.

⁸ *Ibid.*, p. 260.

d'être nommé, comme ces objets chez Turcotte qui attendent d'être ravis de l'obscurité pour raconter la petite histoire dont ils sont le signe, comme les grottes de Lascaux⁹ et les traces de la Shoah, qui, chez Dorion, demandent à trouver une place au sein du poème, et comme, enfin, le paysage gaspésien, qui trouve une nouvelle vie dans *Rabatteurs d'étoiles* de Leclerc.

Dans les années 1980 et 1990, le poète sait qu'il ne peut plus édifier une mémoire, ni inventer une tradition. Il arrive après l'époque des fondations et est coupé de la séquence linéaire qui assurait tant de cohérence aux œuvres des années 1960. Mais il sait aussi qu'il ne peut s'« ensevelir / comme un poète austral / dans le ciel d'avant l'Histoire¹⁰ » ; il n'a d'autre choix que de s'engager dans les failles d'une mémoire douloureuse, qui ne va jamais de soi. La mémoire a perdu de son évidence, ainsi que l'exprime le motif du décryptage chez Turcotte et Leclerc. Il faut trouver et apprendre à lire les signes du passé, tâche qui engage le poète sur la voie d'une interprétation, d'une reconfiguration et d'une « réparation » de la mémoire, en vue de la rendre vivante et incarnée. La mémoire est le lieu commun et la matière même du langage poétique dans les deux dernières décennies du XX^e siècle : après le « temps mort » dans lequel s'engouffre le poème dans les années 1970, voici que s'esquissent des poétiques mémorielles diversifiées, qui permettent au sujet lyrique de se réinscrire dans la durée. Ces poétiques mémorielles ne s'élaborent pas à partir de vestiges nationaux, mais elles n'oublient pas, non plus, les poètes qui ont précédé. Saint-

⁹ Normand de Bellefeuille, autre poète important qui aurait pu figurer dans cette thèse, a fait de Lascaux – et de la question de l'origine qu'elle sous-tend – un véritable moteur d'écriture, notamment dans *Lascaux* (Montréal, Les Herbes rouges, 1985) et *Un poker à Lascaux* (Montréal, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2010). À ce sujet, consulter Daniel Laforest, « Le Lascaux Mont-Royal de Normand de Bellefeuille et la honte du passé québécois », *Voix et images*, vol. 38, n° 2, hiver 2013, p. 111-121.

¹⁰ Pierre Nepveu, *Romans-fleuves* [1997], *op. cit.*, p. 292.

Denys Garneau et Miron ne constituent pas des repoussoirs, ne sont pas rejetés hors de l'enceinte du poème ; bien au contraire, ces deux poètes apparaissent en filigrane dans les œuvres des années 1980 et 1990, notamment dans les motifs de l'accompagnement (Dorion) et du titubement (Leclerc). Le dépouillement garnélien et le pays mironien ne sont pas des obstacles au poème, mais ils ne peuvent répondre que *partiellement* à la question des origines, qui taraude les poètes québécois à la fin du XX^e siècle.

Chez Dorion, Turcotte et Leclerc, nous l'avons vu, les origines sont figurées de multiples manières. Dans les premiers textes de Dorion, l'origine douloureuse de la subjectivité est symbolisée par la cassure du lien entre la mère et l'enfant. Le sujet lyrique s'ouvre ensuite, dans les années 1990, à la mémoire des origines humaines, dont Lascaux fournit l'image exemplaire pour Dorion : « dans cette caverne de l'histoire, résonne le premier pas¹¹ », écrit la poète dans *Les murs de la grotte*. Chez Turcotte, les origines du sujet se trouvent du côté du langage : le « je » découvre, dans le premier recueil de la poète, qu'il est traversé par des « mémoires de mots » (*DN*, 26) exigeant un véritable travail de décryptage. Enfin, pour Leclerc, les origines sont très fortement liées à un territoire précis, celui de la Gaspésie, la mer et la terre de la Baie-des-Chaleurs déterminant le rapport au monde du sujet lyrique. Les origines activent toute une gamme de temporalités : le temps historique, le temps géologique et le temps mythique se juxtaposent dans ces œuvres pour former une mosaïque mémorielle vivante. Dans *L'écologie du réel*, Pierre Nepveu écrit que « la poésie [des années 1960] a nommé le mythe de l'origine et a révélé en même temps

¹¹ Hélène Dorion, *Les murs de la grotte* [1998], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, *op. cit.*, p. 552.

l'abîme qui sépare ce mythe de l'histoire réelle¹² ». Or, dans le corpus poétique des années 1980 et 1990, mythe et histoire cohabitent, ne se contredisent plus, peut-être parce que ces deux aspects n'ont plus besoin de converger dans un récit national unique, total. La rupture à l'égard de ce grand récit autorise un feuilletage temporel inédit dans la poésie, qui accumule diverses strates de mémoire sans les hiérarchiser et sans devoir les faire entrer dans une matrice narrative fixe, ce que Turcotte dévoile en ne cessant de réitérer dans sa poésie sa méfiance à l'égard de l'Histoire.

L'analyse des oeuvres de Dorion, de Turcotte et de Leclerc a permis de mettre en évidence une diversité de poétiques mémorielles. La mémoire fait dans ces textes l'objet de multiples procès, qui vont de la quête de mémoire au sacrifice du passé. À la fin des années 1980, Dorion fait le grand saut, quittant le terrain de l'intime pour voyager dans la durée très longue de l'univers, tandis que Turcotte élabore dans *La voix de Carla* un art poétique de la mémoire, qui trouve sa réalisation dans *La terre est ici*, recueil où la poète redonne à la mémoire son aspect vivant par l'aménagement de petits paysages mélancoliques habités par une communauté ouverte, désignée par le pronom « nous ». Chez Leclerc, c'est plutôt la question de l'héritage que fait surgir la mémoire. Le sujet lyrique se livre à un double geste de restitution et de liquidation de l'héritage paternel, avant de redynamiser le territoire des origines par un travail poétique revêtant une dimension sacrée. L'étude de ces trois œuvres illustre ainsi la prégnance d'une problématique, et non l'unanimité d'une réponse. Entendons par là que c'est la mémoire en tant que *question* qui tient ensemble une part de la poésie québécoise de la fin du XX^e siècle, et non les réponses

¹² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 106.

variables qui sont apportées par les poètes. Autrement dit, le point de départ est le même chez Dorion, Turcotte et Leclerc, mais les propositions poétiques qui en découlent diffèrent considérablement. L'époque n'est plus à la production de programme esthétique ou politique qui rassemblerait sous une même bannière divers écrivains, mais le pluralisme caractérisant la littérature québécoise de la fin du XX^e siècle ne doit pas empêcher d'apercevoir que plusieurs œuvres, comme celles ayant fait l'objet de cette étude, possèdent des fondements communs. D'autres œuvres importantes auraient ainsi pu ainsi figurer dans cette thèse, comme celles de Denise Desautels et de Joël Des Rosiers, qui ont chacun élaboré une poétique mémorielle singulière dans les années 1980 et 1990. Chez Desautels, la mémoire des êtres chers disparus devient le moteur d'une poésie empruntant fréquemment la forme du tombeau¹³, tandis que chez Des Rosiers, poète et psychiatre québécois d'origine haïtienne, la mémoire des origines ouvre la voie à une réflexion sur la migration, l'exil et l'errance.

À la fin du XX^e siècle, le poète québécois peut – et doit, serions-nous même tentée de dire – choisir à quelles sources nourrir sa mémoire, et c'est dans cette hétérogénéité que se trouve la spécificité de la configuration de la mémoire dans la poésie québécoise des années 1980 et 1990. La réminiscence se fait souvent douloureuse dans ce corpus, mais la mémoire n'« empêche » désormais plus de « vivre¹⁴ », et ce, parce qu'elle ne renvoie plus seulement à une question d'héritage, devenant plutôt l'enjeu même de la création poétique. Poser la question de la mémoire, c'est prendre acte d'une fracture temporelle, mais c'est

¹³ À ce sujet, voir François Paré, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 275-287.

¹⁴ Gilles Marcotte, « Notes sur le thème du pays », *Voix et images du pays*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 21.

aussi transformer cette rupture en acte par lequel retrouver le réel, s'inscrire dans le Temps,
en renonçant aux prestiges anciens et aux fausses promesses du mémorable.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS PRIMAIRE

BEAULIEU, Michel, *Variables*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1973.

BROSSARD, Nicole, *Le centre blanc* [1970], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.

DORION, Hélène, *Fenêtres du temps* [2000], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.

_____, *Hors champ* [1985], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.

_____, *Les corridors du temps* [1988], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.

_____, *Les retouches de l'intime* [1987], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.

_____, *L'intervalle prolongé*, suivi de *La chute requise* [1983], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.

LECLERC, Rachel, *Fugues*, avec deux dessins de Martin Cormier, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

_____, *Les vies frontalières*, avec cinq tableaux de Suzanne Grisé, Montréal, Éditions du Noroît, 1991.

_____, *Rabatteurs d'étoiles*, Montréal, Éditions du Noroît, 1994.

_____, *Vivre n'est pas clair*, avec un dessin de Normand Poiré, Montréal, Éditions du Noroît, 1986.

NEPVEU, Pierre, *Voies rapides* [1971], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.

TURCOTTE, Élise, *Dans le delta de la nuit*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rivières », 1982.

_____, *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003 [1989].

_____, *La voix de Carla*, Montréal, VLB éditeur, 1987.

_____, *Navires de guerre*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rivières », 1984.

2. CORPUS SECONDAIRE

BEAULIEU, Michel, *Kaléidoscope ou Les aléas du corps grave*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984.

_____, *Pour chanter dans les chaînes* [1964], dans *Desseins. Poèmes, 1961-1966*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1980.

_____, *Trivialités*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001.

BELLEFEUILLE, Normand de, *Catégoriques un deux et trois*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Braises », 1986.

BRAULT, Jacques, *La poésie ce matin* [1971], dans *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Ovale », 2000.

_____, *Mémoire*, Montréal, Librairie Déom, coll. « Poésie canadienne », 1965.

BROSSARD, Nicole, *Aube à la saison* [1965], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.

_____, *Je m'en vais à Trieste*, Trois-Rivières/Echternach/Limoges, Écrits des Forges/Éditions Phi/Le bruit des autres, 2003.

_____, *L'écho bouge beau* [1968], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.

_____, *Mordre en sa chair* [1966], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.

_____, *Musée de l'os et de l'eau*, Montréal/Saussines, Éditions du Noroît/Cadex Éditions, coll. « Résonance », 1999.

- _____, *Suite logique* [1970], dans *Le centre blanc. Poèmes, 1965-1975*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978.
- CHAMBERLAND, Paul, *Terre Québec* [1964], suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, préface d'André Brochu, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1985.
- CHARRON, François, *La vie n'a pas de sens*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.
- CRÉMAZIE, Octave, *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin & Valois, 1882.
- DELISLE, Michael, *Fontainebleau*, Montréal, Les Herbes rouges, 1987.
- DORION, Hélène, « Brèches », *Estuaire*, n° 21, 1981, p. 9-16.
- _____, *Les états du relief* [1991], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- _____, *Les murs de la grotte* [1998], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- _____, *Passerelles, poussières* [1991], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- _____, *Portraits de mer* [2000], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- _____, *Un visage appuyé contre le monde* [1990], dans *Mondes fragiles, choses frêles. Poèmes, 1983-2000*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2006.
- GAGNON, Madeleine, *Antre* [1964-1978], dans *À l'ombre des mots. Poèmes, 1964-2006*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2007.
- GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Œuvres*, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.
- GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole. Poèmes, 1949-1960*, Montréal, l'Hexagone, 1965.
- GRANDBOIS, Alain, *Poèmes*, Montréal, l'Hexagone, 1963.
- HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique, 1950-1990*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1992.
- HÉNAULT, Gilles, *Sémaphore*, suivi de *Voyage au pays de mémoire* [1960], Montréal, l'Hexagone, 1962.

- MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998.
- NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes, 1896-1899*, notes et variantes de Luc Larcourcière, Montréal, Fides, coll. « Nénuphar », 1952.
- NEPVEU, Pierre, *Les verbes majeurs*, Montréal, Éditions du Noroît, 2009.
- _____, *Lignes aériennes* [2002], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.
- _____, *Mahler et autres matières* [1983], dans dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.
- _____, *Romans-fleuves* [1997], dans *Le sens du soleil. Poèmes, 1969-2002*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 2005.
- PILON, Jean-Guy, *Les cloîtres de l'été*, avant-propos de René Char, Montréal, l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1954.
- THÉORET, France, *Bloody Mary*, suivi de *Vertiges, Nécessairement putain, Intérieurs, Poèmes des origines*, tirés de *Étrangeté l'étreinte*, préfaces de Pierre Nepveu et Danielle Fournier, Montréal, Typo, 2011.
- TURCOTTE, Élise, « Absence et suite », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 70, 1978, p. 5-17.
- TURCOTTE, Élise et Jocelyne ALLOUCHERIE, *Deux ou trois feux*, poèmes d'Élise Turcotte et photographies de Jocelyne Alloucherie, Montréal, Dazibao, coll. « Des photographes », 1997.
- YVON, Josée, *Travesties-kamikazes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « Lecture en vélocipède », 1980.

3. ÉTUDES CITÉES SUR LES POÈTES DU CORPUS PRIMAIRE

3.1 NICOLE BROSSARD

- BONENFANT, Joseph et André GERVAIS, « Ce que pouvait être, ici, une avant-garde. Entrevue avec Nicole Brossard, Roger Soublière et Marcel Saint-Pierre », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 68-85.

DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige. Trois poètes : Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du remue-ménage, coll. « Itinéraires féministes », 1989.

GODBOUT, Jacques et Réginald MARTEL, *Horizons*, entretien radiophonique avec Nicole Brossard, émission réalisée par Fernand Ouellette et diffusée le 24 septembre 1970, Société Radio-Canada, Centre d'archives Gaston-Miron, consultée le 20 septembre 2016. URL : <http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/rechsimple?query=586560>

HÉBERT, François, « L'ombilic d'une nymphe », *Liberté*, vol. 21, n° 1, 1979, p. 124-127.

LAROSE, Karim et Rosalie LESSARD, « Entretien avec Nicole Brossard », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, 2012, p. 13-29.

LAROSE, Karim et Rosalie LESSARD, « Nicole Brossard : le genre premier », *Voix et images*, vol. 37, n° 3, 2012, p. 7-12.

MARCOTTE, Gilles, « La poésie », *Études françaises*, vol. 7, n° 1, 1971, p. 103-114.

MELANÇON, Robert, « Prières d'insérer ou Pourquoi Nicole Brossard est un grand écrivain ? », *Liberté*, vol. 26, n° 5, 1984, p. 98-103.

MICHON, Jacques, « Surréalisme et modernité », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, 1975, p. 121-129.

NEPVEU, Pierre, « Nicole Brossard. Notes sur une écologie », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 118-119, 1982, p. 139-144.

3.2 MICHEL BEAULIEU

FILTEAU, Claude, « Michel Beaulieu, le lyrisme et après », *Voix et images*, vol. 33, n° 2, 2008, p. 37-55.

GAGNON, Evelyne, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.

GIGUÈRE, Richard et Robert YERGEAU, « L'écriture doit être impudique » [entretien avec Michel Beaulieu], *Lettres québécoises*, n° 30, 1983, p. 46-54.

MAILHOT, Valérie, « *Rien que de très banal* » : *l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011.

RONDEAU, Frédéric, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010.

3.3 HÉLÈNE DORION

BÉLANGER, Paul (dir.), *Nous voyagerons au cœur de l'être. Autour d'Hélène Dorion*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2004.

BROCHU, André, « Hélène Dorion », *Tableau du poème*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1994, p. 197-198.

CADORET, Isabelle, *Le sujet lyrique chez Hélène Dorion*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2000.

GAGNON, Evelyne, *Négativité et dynamique du sujet lyrique dans la poésie de Jacques Brault, de Michel Beaulieu et d'Hélène Dorion*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.

GIGUÈRE, Richard, « Le Noroît en 1982-1983 : une nouvelle collection et deux prix littéraires », *Lettres québécoises*, n° 31, 1983, p. 40-44.

LESSARD, Rosalie, *Une gravité céleste : espace, identité et écriture chez Hélène Dorion*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2007.

NEPVEU, Pierre, « Préface », dans Hélène Dorion, *D'argile et de souffle. Poèmes choisis, 1983-2000*, Montréal, Typo, 2002, p. 7-23.

PAQUIN, Jacques, « Hélène Dorion : pensée du sensible, ouverture du poème » [entretien avec Hélène Dorion], *Lettres québécoises*, n° 129, 2008, p. 7-10.

PARÉ, François, « Hélène Dorion, hors champ », *Études françaises*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 337-347.

3.4 RACHEL LECLERC

BOURASSA, Lucie, « La pierre de naissance », *Le Devoir*, 22 octobre 1994, p. D4

BRASSARD, Denise, « Rabatteurs d'étoiles de Rachel Leclerc. Essai de lecture géopoétique », dans Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2008, p. 147-164.

DUMONT, François, « L'immédiat », *Voix et images*, vol. 21, n° 1, 1995, p. 176-183.

- FRÉDETTE, Maryse, *Le motif du « domaine » : espace d'une subjectivité dans Les vies frontalières et Rabatteurs d'étoiles de Rachel Leclerc*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010.
- LALONDE, Robert, « L'épreuve du feu » [entretien avec Rachel Leclerc], *Lettres québécoises*, n° 146, 2012, p. 6-8.
- LAROSE, Karim, « La poésie ce matin. Autour de l'œuvre de Rachel Leclerc » [18 février 2013], *Radio-Spirale* [en ligne], consulté le 2 mars 2017. URL : <http://radiospirale.org/capsule/la-poesie-ce-matin-autour-de-loeuvre-de-rachel-leclerc>
- NEPVEU, Pierre, « Turbulences aux confins du moi », *Spirale*, n° 138, décembre 1994-janvier 1995, p. 3-4. Texte repris dans Pierre Nepveu, *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais Spirale », 2008, p. 153-162.
- SARFATI, Sonia, « La poésie dès l'adolescence » [entretien avec Rachel Leclerc], *La Presse*, 21 mars 2002, p. C2.
- TREMBLAY, Emmanuelle, « Une ville, un parricide, une sépulture », *Spirale*, n° 182, 2002, p. 30-31.
- VAN SCHENDEL, Michel, « Préface », dans Rachel Leclerc, *Rabatteurs d'étoiles* [1994], Montréal, l'Hexagone, 2003, p. 7-10.
- YERGEAU, Robert, « Rachel Leclerc », *Lettres québécoises*, n° 35, 1984, p. 53.
- _____, « L'amour, la mort », *Lettres québécoises*, n° 46, 1987, p. 37-38.

3.5 PIERRE NEPVEU

- CHASSAY, Jean-François et Alexandre DROLET, « Entretien avec Pierre Nepveu », *Voix et images*, vol. 34, n° 1, 2008, p. 15-26.
- MAILHOT, Valérie, « En mémoire de l'avenir : le spectre dans *Lignes aériennes* de Pierre Nepveu », dans Philippe Colin, Émilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet et Marie-Caroline Leroux (dir.), *Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2014, p. 62-71.
- POPOVIC, Pierre, « La dimension politique du soleil », dans Marie-Andrée Beaudet et Karim Larose (dir.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*,

Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », p. 133-144.

3.6 ÉLISE TURCOTTE

ALLAIRE, Camille et Jonathan LAMY, « Bibliographie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 75-84.

AUDET, Ariane, « *Les mille tableaux du réel* » : analyse de la perception dans *La terre est ici d'Élise Turcotte*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2010.

DORION, Hélène, « *Dans le delta de la nuit* », *Québec français*, n° 48, 1982, p. 6.

GIGUÈRE, Richard, « La tentation du romanesque », *Lettres québécoises*, n° 47, 1987, p. 37-38.

HUGLO, Marie-Pascale, « Le quotidien en mode mineur : *Le bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2009, p. 99-115.

LAFORÉST, Daniel, « Du poème au romanesque. L'espace problématique de l'image dans l'œuvre d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 59-73.

PARÉ, François, « Pluralité et convergence dans la poésie d'Élise Turcotte », *Voix et images*, vol. 31, n° 3, 2006, p. 35-45.

4. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

4.1 SUR LA POÉSIE ET LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISES

A.-SAVOIE, Olivier, *Sur la place publique : construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2014.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, Montréal, Boréal, 2007.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron et Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000.

_____, « L'héritage du père Chapdelaine », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Outremont, Lanctôt éditeur, 2004, p. 205-219.

- Texte repris sous le titre de « L'héritage de la folie : le père Chapdelaine », dans Michel Biron, *La conscience du désert*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 77-90.
- BRASSARD, Denise, « Donner lieu à la présence », dans Denise Brassard et Evelyne Gagnon (dir.), *États de la présence. Les lieux d'inscription du sujet dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 11-19.
- BOURASSA, Yves et Hélène MARCOTTE, « Un discours "exemplaire" : la biographie de François-Xavier Garneau par Henri-Raymond Casgrain », *Voix et images*, vol. 22, n° 2, 1997, p. 276-288.
- BOURGEAULT, Jean-François, « La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculations concernant sa disparition, dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 133-159.
- BRAULT, Jacques, « Le temps irréversible », *Liberté*, vol. 2, n°s 3-4, 1960, p. 166-173.
- _____, « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et images*, vol. 14, n° 3, 1989, p. 387-398.
- BROCHU, André, *Tableau du poème*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1994.
- BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, coll. « Reconnaissances », 1970 [1946].
- CAMBRON, Micheline, « La poésie sur la place publique : récit en trois mouvements », *Études françaises*, vol. 36, n° 3, 2000, p. 95-112.
- _____, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec, 1967-1976*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989.
- CASGRAIN, Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire au Canada » [1866], dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 2, René Dionne, *La patrie littéraire, 1760-1895*, Montréal, La Presse, 1978, p. 305-310.
- DOLCE, Nicoletta, *La porosité au monde. L'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal, 2006.
- DUPRÉ, Louise, « Mémoire et écriture : l'inscription du féminin dans l'histoire », *Québec Studies*, vol. 31, 2001, p. 2435.

- DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993.
- GRANDPRÉ, Pierre de, « Le rapatriement de la poésie », *Liberté*, vol. 6, n° 4, 1964, p. 306-314.
- GREIF, Hans-Jürgen et François OUELLET, *La littérature québécoise, 1960-2000*, Québec, L'Instant même, coll. « Connaître », 2004.
- HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1, 2001, p. 93-118.
- HAYWARD, Annette, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, préface de Dominique Garand, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2006.
- LAFORÉST, Daniel, « Le Lascaux Mont-Royal de Normand de Bellefeuille et la honte du passé québécois », *Voix et images*, vol. 38, n° 2, hiver 2013, p. 111-121.
- _____, « Quels lieux pour une histoire de la poésie québécoise ? », dans Denise Brassard et Evelynne Gagnon (dir.), *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2010, p. 27-38.
- LAMBERT, Vincent, *Des poèmes à l'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2013.
- LAPORTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature. Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2008.
- LAROSE, Karim, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, n° 7, 2007, p. 47-63.
- _____, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec, 1957-1977*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2004.
- LEMAIRE, Michel, « Jacques Brault dans le matin », *Voix et images*, vol. 2, n° 2, 1976, p. 176-194.
- LEPAGE, Élise, « Du pays au paysage : la poésie québécoise en perspective », *University of Waterloo*, consulté le 25 mars 2017. URL : <https://uwaterloo.ca/pays-paysage/>

- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Typo », 1986.
- MARCOTTE, Gilles, « Notes sur le thème du pays », *Voix et images du pays*, vol. 4, n° 1, 1971, p. 11-25.
- _____, « Pierre Nepveu et l'autre Amérique », dans Karim Larose et Marie-Andrée Beudet (dir.), *Le marcheur des Amériques. Mélanges offerts à Pierre Nepveu*, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2010, p. 13-22.
- _____, *Une littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1962.
- _____, « Une poésie d'exil » [1958], *Canadian Literature*, n° 2, 1959, p. 32-36.
- MARCOTTE, Hélène, *La poésie intime au Québec (1764-1900)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1996.
- MESCHONNIC, Henri, « L'épopée de l'amour », *Études françaises*, vol. 35, n°s 2-3, 1999, p. 95-103.
- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « La valeur "modernité" en littérature québécoise : notes pour un bilan critique », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, actes du colloque tenu à Montréal les 6, 7 et 9 novembre 2003, Outremont, Lanctôt, 2004, p. 285-301.
- NEPVEU, Pierre, « André Roy : le cinéma en miettes », *Lettres québécoises*, n° 4, 1976, p. 16-18.
- _____, « BJ/NBJ : difficile modernité », *Voix et images*, vol. 10, n° 2, 1985, p. 159-165.
- _____, *Gaston Miron. La vie d'un homme. Biographie*, Montréal, Boréal, 2011.
- _____, « L'Antre et la sorcière : Madeleine Gagnon et Francine Déry », *Lettres québécoises*, n° 12, 1978, p. 15-16.
- _____, *L'écologie du réel. Mort et naissance la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988].
- _____, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002 [1979].
- _____, « Les vaches maigres », *Lettres québécoises*, n° 2, 1976, p. 12-14.

- _____, « Nouveau lyrisme ? », *Spirale*, n° 65, novembre 1986, p. 6. Texte repris dans *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2008, p. 59-64.
- _____, « Paul-Marie Lapointe et la question de l'Amérique », *Voix et images*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 435-445. Texte repris sous le titre de « Résidence sur la terre américaine » dans Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 193-207.
- _____, « Quelques voyages dans le réel », *Spirale*, n° 56, novembre 1985, p. 3. Texte repris dans *La poésie immédiate. Lectures critiques, 1985-2005*, Québec, Nota bene, coll. « Nouveaux essais *Spirale* », 2008, p. 23-31.
- PAQUIN, Jacques et Marie-Pier LAFORGE-BOURRET, « La revue *Estuaire* : de la bouche des poètes à l'embouchure éditoriale », *Mémoires du livre* [en ligne], vol. 4, n° 1, 2012, consulté le 5 octobre 2016. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1013325ar>
- PARÉ, François, « La figure de la répétition dans l'œuvre de Denise Desautels », *Voix et images*, vol. 26, n° 2, 2001, p. 275-287.
- _____, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française », 2001 [1992].
- PILON, Jean-Guy, « Un geste nécessaire », *Liberté*, vol. 2, n^{os} 3-4, 1960, p. 147.
- _____, « Poésie '70 : évolution ou révolution ? », *Le Devoir*, 12 septembre 1970, p. 13.
- POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac (Québec), Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992.
- RICARD, François, « Le problème posé », *Liberté*, vol. 19, n° 3, 1977, p. 8-12.
- ROY, Camille, « La nationalisation de la littérature canadienne » [1904], dans Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 3, Gilles Marcotte et François Hébert, *Vaisseau d'or et croix du chemin, 1895-1935*, Montréal, La Presse, 1979, p. 64-78.
- _____, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, 21^e éd., Montréal, Beauchemin, 1962.
- _____, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action Sociale Ltée, 1918.

VACHON, Georges-André, « Gaston Miron, ou l'invention de la substance », dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue Études françaises », 1970, p. 133-149.

_____, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, 1967, p. 309-324.

_____, « Une tradition à inventer », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Conférences J.A. de Sève », 1968.

VIEN, Myriam, *Formes et figures du grotesque dans La grande tribu : c'est la faute à Papineau ! de Victor-Lévy Beaulieu*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2013.

4.2 SUR LA MÉMOIRE ET L'HISTOIRE

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, traduit de l'italien par Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque », 2008.

ARENDRT, Hannah, « La crise de la culture », dans *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1972 [1961].

BERGER, James, “Which Prosthetic ? Mass Media, Narrative, Empathy, and Progressive Politics”, *Rethinking History*, vol. 11, n° 4, 2007, p. 597-612.

BOUCHERON, Patrick (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Paris, Seuil, 2017.

DOSSE, François, « Entre Histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », dans E.-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 33-59.

HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, 2^e éd. revue et augmentée, préface de Jean Duvignaud, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1968.

HARTOG, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2012 [2003].

KOSELLECK, Reinhart, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, traduit de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 1990.

LANDSBERG, Alison, "America, the Holocaust, and the Mass Culture of Memory : Toward a Radical Empathy", *New German Critique*, n° 71, 1997, p. 63-86.

_____, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, New York, Columbia University Press, 2004.

LAVABRE, Marie-Claire, « La "mémoire collective" entre sociologie de la mémoire et sociologie des souvenirs ? », *Archive ouverte HAL* [en ligne], 2016, consulté le 10 février 2017. URL : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01337854/document>

_____, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7, n° 1, 2000, p. 48-57.

LEDoux, Sébastien, « Les lieux d'origine du *devoir de mémoire* », *Conserveries mémorielles* [en ligne], n° 15, 2014, consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://cm.revues.org/1815>

MÉCHOULAN, Éric, *La culture de la mémoire ou Comment se débarrasser du passé ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Champ libre », 2008.

NORA, Pierre, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *Les lieux de mémoire*, tome I, *La République*, Gallimard, Paris, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XV-XLII.

_____, « *Histoire mondiale de la France* : Pierre Nora répond à Patrick Boucheron », *Le Nouvel Observateur* [en ligne], 29 mars 2017, consulté le 26 juillet 2017. URL : [http:// http://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170328.OBS7228/histoire-mondiale-de-la-france-pierre-nora-repond-a-patrick-boucheron.html](http://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20170328.OBS7228/histoire-mondiale-de-la-france-pierre-nora-repond-a-patrick-boucheron.html)

_____, « La mémoire collective », dans Jacques Le Goff et Roger Chartier (dir.), *La nouvelle histoire*, Paris, Retz-C.E.P.L., coll. « Les encyclopédies du savoir moderne », 1978, p. 398-401.

_____, « La nation-mémoire », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome II, *La Nation*, vol. 3, « La gloire, les mots », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1986, p. 647-658.

_____, « L'ère de la commémoration », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, tome III, *Les France*, vol. 3, « De l'archive à l'emblème », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1992, p. 977-1012.

POMIAN, Krzysztof, « La crise de l'avenir », *Le Débat*, vol. 7, n° 7, 1980, p. 5-17.

RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, coll. « Ordre philosophique », 2000.

ROBIN, Régine, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles*, photographies de Serge Clément, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2001.

_____, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, coll. « Ordre d'idées », 2003.

ROBITAILLE, Antoine, « L'historien Pierre Nora craint la "boulimie commémorative" », *Le Devoir*, 27 septembre 2008, p. H3.

YERUSHALMI, Yosef Hayim, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, Seattle, University of Washington Press, 1982.

4.3 SUR LA POÉTIQUE ET LA POÉSIE

COLLOT, Michel, *Paysage et poésie. Du romantisme à nos jours*, Paris, Corti, coll. « Essais », 2005.

_____, *Pour une géographie littéraire*, Paris, Corti, coll. « Les essais », 2014.

COMPAGNON, Antoine, « La notion de genre : le système aujourd'hui », *Fabula* [en ligne], 20 avril 2011, consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://www.fabula.org/compagnon/genre8.php>

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de poche », 1999 [1956].

HUGLO, Marie-Pascale et Sarah ROCHEVILLE (dir.), *Raconter ? Les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques », 2004.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Adieux au poème*, Paris, J. Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2005.

_____, *Du lyrisme*, Paris, Corti, coll. « En lisant, en écrivant », 2000.

MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982.

_____, *Pour la poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. « Le chemin », 1977.

NEPVEU, Pierre, « Pédagogies de la voix : comprendre et dire la poésie », *Études françaises*, vol. 40, n° 2, 2015, p. 77-87.

PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, traduit de l'espagnol par Roger Munier, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1987 [1976].

RABATÉ, Dominique, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 65-79.

RIOUX-WATINE, Marie-Albane, *La voix et la frontière. Sur Claude Simon*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature de notre siècle », 2007.

STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012.

_____, « Préface », dans Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 1990, p. 5-8.

VADÉ, Yves, « L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 11-37.

VIART, Dominique, « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” », *Études françaises*, vol. 45, n^o 3, 2009, p. 95-112.

_____, « Mémoires du récit. Question à la modernité », dans Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines I. Mémoires du récit*, Paris/Caen, Minard, coll. « La revue des lettres modernes », 1998, p. 3-27.

_____, « Topiques de la déshérence. Formes d'une “éthique de la restitution” dans la littérature contemporaine française », dans Adelaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Montréal/Québec, CELAT/Presses de l'Université de Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 209-224.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

4.4 PHILOSOPHIE, ESTHÉTIQUE, LINGUISTIQUE ET SOCIOLOGIE

AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992.

AUROUX, Sylvain et Yvonne WEIL, *Dictionnaire des auteurs et des thèmes de la philosophie*, Paris, Hachette éducation, coll. « Faire le point », 1991.

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1978 [1975].
- BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éditions de l'Étoile/Gallimard/Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- DERRIDA, Jacques, *La dissémination*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1993 [1972].
- EHRENBERG, Alain, « De la névrose à la dépression. Remarques sur quelques changements de l'individualité contemporaine », *Figures de la psychanalyse*, vol. 1, n° 4, 2001, p. 25-41.
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2010 [1965].
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, 4^e éd., Paris, Nathan Université, coll. « Lettres supérieures », 2003.
- MARTUCCELLI, Danilo, « Une cartographie de la postmodernité », *Controverses*, n° 3, octobre 2006, p. 152-173.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1996 [1990].
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2004.
- ROSIER, Laurence, *Le discours rapporté. Histoire, théorie, pratique*, Paris/Bruxelles, Duculot, coll. « Champs linguistiques. Recherches », 1999.
- TAYLOR, Charles, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003 [1998].

4.5 SUR LE CONTEXTE QUÉBÉCOIS

- BALTHAZAR, Louis, *Bilan du nationalisme au Québec* [1986], *Les classiques des sciences sociales* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017. URL :

http://classiques.uqac.ca/contemporains/balthazar_louis/bilan_nationalisme_qc/bilan_nationalisme_qc.html

BARBEAU, Marius, *Totem Poles*, Ottawa, National Museum of Canada, coll. « Bulletin/National Museum of Canada », 1950.

COMMISSION FRANCO-QUÉBÉCOISE SUR LES LIEUX DE MÉMOIRE COMMUNS, *Commission franco-québécoise sur les lieux de mémoire communs* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://www.cfqlmc.org/>

DUROCHER, René, Paul-André LINTEAU, François RICARD et Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain*, vol. 2, *Le Québec depuis 1930*, Sillery (Québec), Boréal Express, 1986.

LÉTOURNEAU, Jocelyn, « Le “Québec moderne”. Un chapitre du grand récit collectif des Québécois », *Revue française de science politique*, 42^e année, n^o 5, 1992, p. 765-785.

RICARD, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.

Trésor de la langue française informatisé [en ligne], consulté le 5 août 2017. URL : <http://atilf.atilf.fr>

UNESCO, « Parc national de Miguasha », *UNESCO* [en ligne], consulté le 26 juillet 2017. URL : <http://whc.unesco.org/fr/list/686>

VENNE, Michel (dir.), *Penser la nation québécoise*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Débats », 2000.

5. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

5.1 ŒUVRES QUÉBÉCOISES

ARCHIBALD, Samuel, *Arvida*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe », 2011.

ARSENAULT, Mathieu, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *La grande tribu : c'est la faute à Papineau !*, Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles, 2008.

BELLEFEUILLE, Normand de, *Lascaux*, Montréal, Les Herbes rouges, 1985.

_____, *Un poker à Lascaux*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 2010.

DESAUTELS, Denise, « Poème de la durée/texte », *Estuaire*, n° 37, 1985, p. 25-29.

DORION, Hélène, *Sous l'arche du temps*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire », 2003.

DUCHARME, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973.

GARNEAU, Hector de Saint-Denys, *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967.

HÉBERT, Anne, *Le torrent*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1950.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, textes explicatifs et appareil pédagogique par Dominique Cyr, Anjou (Québec), Éditions CEC, coll. « Grands textes de la littérature québécoise », 1997 [1913].

LECLERC, Rachel, *Noces de sables*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2011 [1995].

_____, *Ruelle Océan*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2001.

SAVARD, Félix-Antoine, *Menaud, maître-draveur*, Saint-Laurent (Québec), Fides, coll. « Bibliothèque québécoise », 1992 [1937].

TURCOTTE, Élise, *La mer à boire*, illustrations de Maryse Dubois, Montréal, Éditions de la Lune occidentale, 1980.

_____, *Le bruit des choses vivantes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes sud, coll. « Babel », 1998 [1991].

_____, « Le roman et la voix de Carla », *Estuaire*, n° 37, 1985, p. 31-35.

5.2 ŒUVRES FRANÇAISES ET ÉTRANGÈRES

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996.

DURAS, Marguerite, *India Song. Texte, théâtre, film*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2000 [1973].

HOMÈRE, *L'Odyssée*, traduction de Victor Bérard, Paris, Gallimard, coll. « 1000 soleils », 1989.

HUELLEBECQ, Michel, *Poésies*, Paris, J'ai lu, coll. « Nouvelle génération », 2000.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, préface d'Yves Bonnefoy, éd. établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.

VILLON, François, *Poésies*, texte présenté et commenté par Jean Dufournet, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992.