

## Lieux de poésie, poésie sans frontières

Henri-Dominique Paratte

(Université Acadia)

La valeur du texte littéraire (à moins qu'il ne s'agisse d'un simple document) réside dans cette étrange alchimie qui allie la vision individuelle du Moi créateur (ce par quoi le *littéraire* diffère *essentiellement* du *mythique*) aux codes les plus locaux et les plus universels à la fois. Ce subtil mélange de vision et de lieux prend toute sa résonance lorsqu'on est confronté, comme on l'est de plus en plus fréquemment, à une poésie qui part, pour lieux, de fragments de réalité éclatée - qu'il s'agisse de Moi collectif d'un pays «rapaillé» auquel la poésie sert à conférer une unité possible, ou d'un Moi individuel qui cherche une unité introuvable ailleurs qu'à l'horizon du texte.<sup>1</sup>

Toute poésie, d'où qu'elle vienne, a nécessairement son lieu, mais celui-ci peut prendre des formes fort diverses: lieux de mémoire, affirmation d'un lieu-projet collectif, lieux précis où la dénotation acquiert une pertinence particulière, lieux intérieurs où le paysage devient figure de questionnement, émergence du corps comme lieu de parole, questionnement du texte comme seul lieu, usage d'une tradition poétique comme son lieu propre.

De ces lieux, le premier est par excellence celui du lyrisme, de toute poésie qui se veut *expression* de sentiments; il suffit d'ouvrir la moindre revue de poésie pour s'apercevoir de la permanence de ce lieu-là, au Québec ou ailleurs; on le retrouve, au Québec, tout particulièrement chez certains poètes des années 1980, comme Jean Chapdelaine Gagnon, Luc Lecompte ou Gérald Gaudet, et il est probable que le lien entre quotidien, discours amoureux et intimité de la voix lyrique restera toujours l'une des constantes de la poésie.

Le second lieu représente bien la volonté délibérée d'une poésie québécoise des années 1960 de conférer à la parole poétique une dimension nationale, de situer le Moi poétique dans un lieu québécois (anticipant d'une vingtaine d'années le discours politique) pour échapper à ce que Gaston Miron appelait «la poésie dite *universelle* des fleurs et des petits oiseaux.»<sup>2</sup> Que l'on parte d'une continuité dans l'identité et le discours poétique, une action «anthropoétique» (comme chez Miron), d'une volonté de changer le discours par l'espoir de transformation de la société (comme chez Michèle Lalonde), d'un désir d'incarnation de la forme poétique dans l'imagerie fluide du pays (comme chez Gatién Lapointe ou Pierre Perrault), on a ici l'essence du mouvement des

éditions de l'Hexagone à partir de 1953, qui, selon Jean Royer, répondent à «une conception historique et globale de la littérature.»<sup>3</sup> On sait que cette vision, qui fonde en quelque sorte la littérature *québécoise*, et non plus simplement canadienne de langue française, et se veut aussi affirmation de la littérature comme moyen d'action dans un discours visant à la libération, est probablement l'un des traits caractéristiques de la poésie québécoise, même si l'affirmation nationale, dont Yves Préfontaine soulignait volontiers dès 1970 les risques tautologiques,<sup>4</sup> est devenue discours sous-jacent permettant l'éclatement de la parole poétique à divers niveaux. Sans l'action poétique de la génération de l'Hexagone, il serait impossible d'envisager l'existence des lieux dans lesquels les Nicole Brossard, Claude Beausoleil ou Bruno Roy déploient dans les années 1970 et 1980 leurs tentatives diverses et parfois opposées d'exploration du discours poétique, de ses variantes et de ses lieux divers.

Le troisième lieu est marqué particulièrement par la volonté de dire le pays, de créer un paysage intérieur qui rejoint le paysage extérieur. Si l'on ne va pas toujours, dans la poésie québécoise, à l'usage systématique de noms de lieux que l'on trouve chez l'Acadien Gérard Leblanc par exemple (pour répondre à la vacuité de ce «nulle part» qu'est Moncton à ses yeux), par contre cet usage proprement américain, répondant à une vision qui, de Walt Whitman à Allen Ginsberg, n'a cessé de chercher à concilier regard totalisant, parole démiurgique et affirmation des pluralités du Moi, n'a pu manquer d'influer sur la forme poétique québécoise. On peut considérer comme exemplaire de ce lieu des textes de Patrick Straram le Bison Ravi, circulation de sens entre le journal, le commentaire et le poème où relations personnelles, notes et souvenirs se mêlent en un laboratoire poétique permanent, entre le quotidien et l'universel, entre la voix du Je du poète et les voix multiples qui constituent celle-ci.<sup>5</sup>

La poésie québécoise ne répond-elle pas, d'ailleurs, à ce que Saint-John Perse pouvait déclarer à un journaliste américain à propos de la poésie américaine en 1950: «J'aime et j'admire la littérature américaine dans son évolution proprement américaine: une libre et forte évolution créatrice qui tend à dégager, comme la ruée d'un fleuve s'ouvrant lui-même son lit, un cours imprévisible de valeurs nouvelles[...] La langue américaine elle-même, en plein travail de mutation, m'intéresse formellement comme une libre et forte expression du fait vital américain.»<sup>6</sup>

Il y a, dans cette poésie, une persistance de la recherche du paysage intérieur: de l'écho du chant dressé contre la mort dans la perception du monde chez Rina Lasnier, en passant par la joie devant le quotidien que l'on peut trouver chez Jacques Brault («Je me sens bien dans nos lieux communs. C'est au fond du quotidien que gît le merveilleux.»)<sup>7</sup>, à la recherche d'un sens chez François Charron ou la présence au monde désirée par André Roy. Cette recherche, qui situe

l'auteur physiquement et métaphysiquement au coeur de l'univers,<sup>8</sup> est en partie réaction de l'individu dans un monde hostile,<sup>9</sup> que les désirs nationalistes ne sont pas suffisants pour occulter; on la trouve illustrée, dans une autre littérature de langue française, par la génération des écrivains suisses-romands comme Philippe Jaccottet, dont Gaston Cherpillod nous dit qu'il a «emprunté les chemins célestes de la subjectivité pure».<sup>10</sup>

Dans les années 1980, plusieurs espaces d'écriture s'élaborent en poésie québécoise, qui, tout en restant profondément *québécois*, visent des lieux jusqu'alors moins explorés par une parole qui exigeait de l'assurance avant de se risquer en ces lieux hasardeux: l'écriture elle-même, la ville, le corps. Comme l'indique Louise Dupré à propos de France Théorêt, «L'écriture devient un lieu où l'on puisse trouver sa langue, retrouver son corps;»<sup>11</sup> pour Nicole Brossard, «La fiction pouvait désormais servir d'horizon - un réel complètement recouvert par l'écriture;»<sup>12</sup> pour Bruno Roy, dans la mouvance de textes de Claude Beausoleil, la ville devient langage, le langage devient ville, prétexte à exploration textuelle où le langage crée le réel et l'explore dans sa fragmentation.

Si les lieux de la poésie québécoise ont changé, se sont démultipliés sans pourtant se renier, il est pourtant une poésie qui est entrée dans l'espace québécois sans en être vraiment, ou plutôt a conféré à cet espace un sens différent, en accentuant peut-être l'éclatement, y faisant surgir un regain de création - ou en soulevant les incertitudes que l'on voilerait trop volontiers.

Cette poésie est celle des poètes rangés par Jean Royer dans la section du kaléidoscope de son *Introduction à la poésie québécoise*. Héritiers de Patrick Straram et de Michel van Schendel, poètes devenus québécois par l'écriture, ils sont venus faire oeuvre au Québec à partir d'horizons multiples, parfois profondément enracinés et déracinés par des événements incontrôlables, parfois à partir d'une errance qui a fait du Québec le lieu de l'écriture sous la forme d'une Amérique en français, ouverte et plurielle, lieu par excellence d'une communication. On trouve, parmi ces poètes le Haïtien d'origine Anthony Phelps, le Chilien d'origine Alberto Kurapel, des écrivaines d'origine égyptienne comme Anne-Marie Alonzo ou Mona Latif-Ghattas, des Libanais comme Nadine Ltaif, des écrivains d'origine italienne, et, écrivain de l'errance par excellence, Paul Zumthor,<sup>13</sup> médiéviste et romancier, mais aussi poète: en d'autres mots, au coeur même d'un langage dont il a exploré les coins et les recoins, de la poésie de l'oralité à la Fête des Fous.

Où situer Paul Zumthor dans ce kaléidoscope? Il confie à Gérald Gaudet que, tout en venant d'une famille d'origine suisse «profondément enracinée» dans le pays, il s'est trouvé condamné, pour sa part, à un «nomadisme intellectuel»<sup>14</sup> à des niveaux divers. Suisse, mais ayant vécu et étudié vingt-cinq ans à Paris sans pourtant être français «de France», puis enseigné vingt ans en

Hollande sans être hollandais, avant d'aller quelques années aux Etats-Unis, il a retrouvé à Montréal un lieu qui est d'abord celui de tout écrivain en exil: le lieu de langage: «...quand j'ai reçu l'appel de Montréal, c'était une chance: je retrouvais ma langue. Au fond, c'est à Montréal que j'ai été le plus près de mes origines: nous étions ensemble des Français marginaux... mais malgré tout...je n'ai pas au Québec de racines profondes... de sorte qu'il y a cette tendance au nomadisme.»<sup>15</sup>

L'oeuvre, à cet égard, devient donc, comme tant d'oeuvres en cette époque planétaire, inclassable - ni vraiment française «de France» bien que quatre romans aient été publiés à Paris, ni vraiment québécoise malgré la vie montréalaise et la publication de nouvelles à l'Hexagone et de poésie aux éditions Trois, ni vraiment suisse puisque l'auteur ne s'inscrit pas dans un espace littéraire romand, malgré la conscience de l'origine et du lien persistant qu'elle entraîne, malgré l'inspiration alpestre relevée par Monique Moser dans deux de ses romans.<sup>16</sup> En même temps, pourtant, Paul Zumthor appartient aux trois espaces: ainsi, il figure dans le volume consacré aux poètes français par Robert Sabatier dans son volume sur la poésie française du vingtième siècle,<sup>17</sup> dans lequel on insiste sur sa compréhension du rôle du jeu dans le langage à travers ses études sur la poésie médiévale, sa connaissance de la poésie orale (qui l'a amené à s'intéresser aux expériences d'audio-poèmes et de dactylo-poèmes d'Henri Chopin), et «une langue qui, en dépit de ses discontinuités, semble vouloir unir le classicisme à la modernité, le destin de l'être ou celui du conquérant devenant prétexte à l'incantation parfois et toujours à la savante musique des mots.» Simultanément, cependant, Zumthor appartient également de plain-pied à la littérature québécoise (et plus particulièrement montréalaise) contemporaine - et à cet espace tout à fait particulier que Monique Moser désigne comme celui d'«Helvète voyageur.»<sup>18</sup> Pourtant, la question se pose: par rapport à quoi situer, non la personne - personne civique ou Moi créateur, ou les deux - mais le texte, et les réseaux qui s'y manifestent? S'agit-il d'une réponse à la situation sociale ou géographique du Moi? S'agit-il d'une tentative symbolique de montrer la dépossession (comme on la trouve chez Edmond Jabès par exemple)? S'agit-il d'une volonté poétique de réification, amenant le poème à sa plus simple expression, à la manière des textes si semblables par-delà l'Atlantique du Romand Pierre Chappuis et du Québécois Gilles Cyr?<sup>19</sup> S'agit-il d'atteindre, à l'inverse, à l'ampleur dont témoignent *Amers* ou *Exils* de Saint-John Perse, dont Valéry Larbaud lisait avec enthousiasme l'écriture comme celle d'un «Français d'Amérique,»<sup>20</sup> et dont Roger Caillois écrivait: «L'ampleur des données apparaît comme la plus large possible: à vrai dire, elle coïncide avec celle du dictionnaire et du monde. Le poète puise dans un répertoire universel dont la richesse l'éblouit...» mais également, revers de la médaille: L'exilé s'aperçoit qu'il est partout étranger. Où qu'il se trouve, il ne parle pas la langue en usage...Il n'est chez lui

que dans cet univers intime qu'il a meublé de tout ce qui, de la nature ou de l'homme, lui parut excellent et rare»?<sup>21</sup>

Du recueil de Paul Zumthor *Midi le juste*, paru en 1986,<sup>22</sup> Jean Royer relève l'inspiration africaine et asiatique, inspiration solaire où le poète tente par l'une des facettes de son écriture, de «capter en français l'énergie condensée de poésies extrême-orientales.»<sup>23</sup> En même temps cependant, il publie *Stèles* suivi de *Avents*,<sup>24</sup> et l'on ne peut manquer d'être frappé par la différence entre ces deux textes, non seulement dans le contenu, mais dans la forme. Si la seconde partie de *Stèles*, intitulée «Romances,» relève en effet d'une volonté mélodique qui va de la complainte amoureuse qui tente de franchir la distance créée par la disparition de l'autre («toi mon amour dans la tourmente/toi mon pôle où tourne le temps»),<sup>25</sup> ou rappelle par une séquence narrative certains textes de Paul Gilson (ainsi dans la «L'hôte»), ou encore fait appel à la chanson populaire («Chevalier de la Table Ronde / Dis-moi donc si mon vin est bon»)<sup>26</sup> et à l'invocation biblique entre le *Cantique des Cantiques*, le *Romancero Gitan* et les *Gospel Songs* («Bénis mes mains qui te carressent/bénis le regard de mes yeux»),<sup>27</sup> par contre les premiers textes, regroupés en trois sections, obéissent ne sont pas loin de la volonté de déconstruction préalable à la parole que l'on peut noter chez Gilles Cyr ou chez Pierre Chappuis. Raréfier l'air de la page, écouter son silence, pour que le *dire* ait plus d'intensité, que la parole agisse véritablement dans le blanc qui ne cesse de nous menacer. Il ne faudrait pas cependant, voir entre les deux parties de *Stèles* une opposition thématique irréductible; n'est-ce pas dans la seconde partie, celle où la parole se trouve capable de parler, même avec hésitation et pour signifier sa tristesse, son exil et sa solitude, que l'étranger, inspireur et demiurge aveugle et douloureux (l'«antique prophète aveugle» de la p. 14) approche, créant simultanément vide et paroles possibles, distance infranchissable et souvenirs?

Ecoute  
 Il approche  
 La neige  
 lentement étouffe ses pas  
 Tous les mots qu'il porte s'allègent  
 en moi  
 dans ce vide  
 Que sais-je  
 du chemin qu'ils ne marquent pas?<sup>28</sup>

De «Terre brûlée» à «Paroles» suivie de «Romances,» la poésie de *Stèles* se développe dans un lieu où s'étreignent sans recours absence et présence, parole et vide, mort et vie, en une danse qui n'est pas simple jeu baroque, mais la prise de conscience par la poésie elle-même qu'en

s'inscrivant dans le lieu textuel, elle désigne l'absence tout en lui servant, modestement, à tâtons peut-être, à l'aveuglette s'il faut, de recours. Ces *stèles*, ces pierres tombales, réifiées dans leur forme même, sont pourtant autant de fragments et de jalons de la parole vive, qui n'ose croire à son lyrisme, n'ose se laisser emporter, restant trop essentiellement consciente d'être construite sur l'éphémère, le fragile, le néant" «voix déserte désirée/irraisonnable/et qui/nous parle bas de l'heure/naissante/et mortelle.»<sup>29</sup> On pourrait, bien sûr, chercher dans l'ensemble de la personnalité zumthorienne des explications à une telle attitude: calvinisme latent, que cette persistance de la mort sous la vie, ce sentiment profond du néant qui nous entoure et menace, à tout instant, d'investir le lieu de poème, où sa présence est déjà manifeste par les silences et les blancs (on comprend mieux l'intérêt de l'universitaire pour les graphèmes d'Henri Chopin)? Médiévisme profond, que cette sensation vive de l'écartèlement du monde entre une vie brève et une mort quasi omniprésente (celle-là même que notre société, hygiéniquement, occulte et travestit autant que faire se peut)? On serait tenté de le dire, si on n'entendait pas, en écho à la voix zumthorienne traçant

Tu ne sauras ni où ni quand

Nulle part  
jamais

Présent est le temps  
partout le lieu<sup>30</sup>

le texte de Gilles Cyr:

J'entre dans l'air qui ne dure pas.

Là, au bout, la terre  
le froid,  
celui que je ne rejoins pas...<sup>31</sup>

La poésie est donc tentative du Moi, prisonnier d'un réseau spatio-temporel qui l'enserme et, menaçant de l'étouffer, le condamne inévitablement tôt ou tard au silence, de rejoindre l'Autre, les mots devenant à cet égard non un écran, mais un intermédiaire possible. Dans la poésie de Zumthor, le *cri impossible* s'affirme comme une sorte d'archiphonème poétique: «La voix chez Paul Zumthor apparaît souvent sous la forme du cri. Sa poésie aime parler d'une voix naissante

et mortelle.»<sup>32</sup> Et Zumthor lui-même: «Je crois que pour certains d'entre nous il y a une chose qui devrait être dite, que nous avons besoin de dire depuis notre enfance, et si nous n'arrivons pas à la dire un jour ce sera un mot qui nous tuera. Mais nous l'aurons dit...».<sup>33</sup> Si la voix vise en quelque sorte à ce cri impossible, elle n'en affirme pas moins sa présence par la poésie même, qui est à la fois désir de l'Autre, volonté de communication et de solidarité, tentative de résolution des contradictions multiples auxquelles nous sommes confrontés dans l'univers spatio-temporel du quotidien. Face à celles-ci, la voix peut se raréfier, tournant, comme chez Gilles Cyr, chez Pierre Chappuis, ou dans la plupart des textes de *Stèles* de Zumthor, autour de l'incommunicable, de l'imprononçable, de «ce lieu» mystérieux que Cyr, pour sa part, essaie de fuir dans l'épaisseur d'un réel prodigieusement concret, qui n'est pas le simple «en-soi» sartrien, mais une possibilité de communication au niveau d'un sous-langage, avec la terre, avec la route, avec le concret de l'écriture, avec les animaux — une façon d'appivoiser un espace trop vaste pour être saisi dans sa totalité:

L'espace est là, une sécheresse  
passe dans la bouche.

Les bêtes me verront  
demander les fruits,  
entendront, comprendront.<sup>34</sup>

Chez Cyr, l'espace est aussi, cependant, lieu de communication possible, et, à sa façon, une fois qu'on l'appivoise, défense contre le temps qui passe:

L'heure n'a pas pu tout emporter.

Il reste encore un peu d'espace.

Nous y courons.

Quand la route tourne nous nous regardons.<sup>35</sup>

L'espace poétique peut donc être, pour le poète nord-américain mais non exclusivement pour lui (puisque la forme et les figures de Gilles Cyr se retrouvent, comme en écho, chez Pierre Chappuis qui écrit dans un espace nettement moins ouvert), ambivalent: menace de disparition, d'inexistence, mais aussi seule possibilité de parole, puisque les paroles, comme l'indiquait si

bien le titre de Saint-Denys Garneau à une époque où la parole du Moi risquait de s'étouffer dans la fermeture et le huis clos, sont bel et bien des *Regards et Jeux dans l'espace*. Une telle ambivalence de l'espace poétique, du lieu, n'est-elle pas un des éléments sous-jacents de toute la création poétique québécoise? «Le thème du pays auquel on a identifié la poésie québécoise des années soixante, si l'on y regarde de plus près, est lesté d'images troubles et inquiètes, à telle enseigne qu'elles défont ce qu'elles sont censées fonder, à savoir un «nous» désormais maître chez lui, un être québécois enfin enraciné.»<sup>36</sup> Le nationalisme apparent, volonté de posséder l'espace pour y déployer la Parole enfin réconciliée avec le quotidien, le monde, et l'absence, est château sur du sable. La poésie est toujours à la frontière de nos contradictions et de nos difficultés d'être.

Et nous voici revenus au texte zumthorien, qui précisément se déploie, avec *Avents* (titre qui ne peut manquer d'évoquer, d'une manière, Saint-John Perse), dans un espace où la contradiction ne doit pas, ne peut pas, se résorber — et l'image de l'Amérique rejoint ici l'image médiévale de la Fête des Fous, dans cette écriture qui, par son lieu éclaté, ressent plus intensivement les trépidations du Moi et de sa difficulté d'être que si elle pouvait se satisfaire d'une idéologie, d'un formalisme, d'une référence à une tradition ou à des images de stabilité, fût-elle purement symbolique. La notion de *frontière* est définie par Zumthor dans la préface de son recueil de nouvelles *Les Contrebandiers*: «Le hasard a fait de moi un homme de frontières... Frontière: limite et séparation; trait qui borne, pour chacun de nous, son lieu et désigne le domaine de l'Autre: dans le temps non moins que dans l'espace; non moins qu'en nous-mêmes, dans notre fragilité, avouée ou non, notre effroi, à toute heure, de sauter le pas.»<sup>37</sup>

Le poète d'*Avents* est pleinement conscient de cette fragilité inéluctable de la parole comme des choses: les mots ne sont ni inconscience rassurante ni volonté de ne pas voir. Au contraire, il est essentiel de ne pas mythifier: «Mon discours ne m'est pas fétiche: je ne tiens pas pour un capital le sens des mot que j'ai parlés»<sup>38</sup>. L'Amérique, dans cette optique, devient donc une des variantes de l'amère mer qui est aussi mer que mère:<sup>39</sup>

C'est contre la mort que j'écris, que je crie, la tienne la mienne notre absence  
de lieu sans dérive ni mirage ni fantômes d'îles surgies de sargasses sanglantes,  
où? toi qui dans les syllabes dont je t'épèle inscrivis la mer et la mère de tous  
les amers

de l'amère

Amérique  
rompue

ammare

île

où?<sup>40</sup>

Les images de quête se succèdent dans un texte qui se refuse pourtant à la satisfaction de l'arrêt, insistant au contraire sur «l'angoisse d'être soi» que nul «fragment(s) mythifié(s) du passé»<sup>41</sup> ne pourra occulter: image de l'or, image de Colomb, image de Marco Polo, légendes, Fontaine de Jouvence ou Arbre de Vie. On ne peut cependant les atteindre dans cet espace qui se mord la queue, cette forêt où l'on avance à reculons, récupérant son passé alors que le lion du présent dévore paroles et choses au fur et à mesure qu'un avenir leur serait promis, lui en qui «... tout a sa fonction et sa fin, droit dans l'obscurité qui ne finira que par miracle.»<sup>42</sup> L'image qui prend tout, totalisante et totalement déconstructrice en même temps, est bel et bien celle, finale, de la Fête des Fous du langage:

Suis-je donc fou? Je le suis

de la folie des mots de ce monologue tonitruant sous la voûte des églises et celle de leurs crânes imbéciles parole rebattue le plat unique la soupe populaire le pot qui bientôt sera pourri qu'importe? qu'importent aux rêves qui torturent mes nuits ces monstres ouverts ce meurtre sans fin? sans autre justification que la grande fête des Fous du discours la Sottie triomphante où les durées s'abolissent, visage enfariné sous le masque aux frontières de mots explosés...<sup>43</sup>

La création poétique qui ne peut se satisfaire d'un lieu, la poésie qui part d'une réalité a priori éclatée (celle de l'exil, du voyage, du dépaysement nécessaire et inévitable en cette époque planétaire) nous offre donc, par son lieu de frontière, un regard plus intense sur le creuset de contradictions où se débat le texte. Poésie «québécoise»? Assurément, puisqu'elle est publiée au Québec. Certainement pas, pourtant, poésie régionale, locale, ni même poésie d'un lyrisme heureux: poésie de l'exil présent au coeur des mots, poésie de la nécessaire conscience de l'angoisse, qui rend les instants de joie poétique, les éclats de réalité comme des éclats de lumière à travers un vitrail, d'autant plus essentiels, plus évidents, plus intenses, par la traversée d'une langue océane qui est de toutes manières son lieu profond, doté d'une capacité de mémorisation et de survivance qui est nécessairement interdite à ce personnage humain dont le Moi poétique est le point de contact avec cet océan de mots.

## Notes

<sup>1</sup>Ce texte est un des prolégomènes à un volume en travail, intitulé *Fragments d'une réalité éclatée*. Il sera inclus sous L (Lieux). Une première version de la section A (comme Acadie, etc...) est parue dans *Studies in Canadian Literature*, Vol. 11, No. 2 (Fredericton, Fall 1986), pp. 140-160, sous le titre «Fragments d'une réalité éclatée, prolégomènes à une socio-esthétique vécue de la littérature acadienne à la fin de 1986.» Un extrait de la section K (comme Kerouac) a fait l'objet d'une présentation lors du colloque «Exil et littérature,» Université Acadia, 1987.

<sup>2</sup>Gaston Miron, conversation avec l'auteur, 1982.

<sup>3</sup>Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise* (Bibliothèque Québécoise, 1989), p. 67.

<sup>4</sup>Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Préface.

<sup>5</sup>Nombreux sont ceux qui ont admis leur dette envers ce gourou que voulut être Patrick Straram, entre autres l'Acadien Gérard Leblanc.

<sup>6</sup>Alexis Saint-Léger Léger (alias Saint-John Perse), «Lettre à un journaliste américain (avril 1950),» in *Oeuvres complètes [ci-après O.C.]*, (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972), p. 555.

<sup>7</sup>Jacques Brault, texte extrait de *Trois fois passera*, cité par Jean Royer, *op.cit.*, p. 168.

<sup>8</sup>Et pas nécessairement «au coeur du monde» à la manière de Cendrars - ou d'Alain Grandbois: le poète qui voyage et le poète qui marche ou qui pense ne sont pas nécessairement identiques, et leur discours n'occupe pas le même lieu.

<sup>9</sup>Dans la poésie de Michèle Lalonde comme dans certains de ses textes en prose (ainsi le fameux *Speak White!* et le texte inclus dans *Défense et illustration de la langue québécoise* où elle parle de ses parents), par exemple, s'il est évident que le monde est hostile, agressif, destructeur, la trame nationaliste et socialiste sous-jacente à l'oeuvre permet, non seulement d'appuyer la protestation individuelle contre l'injustice, mais aussi d'occulter l'hostilité métaphysique, irréductible, par le recours à l'idée d'une solidarité possible grâce au discours collectif, où communautaire et poétique se rejoignent tout en condamnant l'Autre.

<sup>10</sup>Gaston Cherpillod, «Canton de Vaud - le temps des élargissements,» dans Mousse Boulanger et Henri Corbat, *Littératures de Suisse Romande* (Savod S.A. [Bordas Suisse], 1988), p. 53. La remarque s'applique également à Jean-Pierre Schlunegger et à Etienne Chevalley.

<sup>11</sup>Extrait du numéro 38 de la revue *Estuaire*, cité dans Jean Royer, *op. cit.*, 151.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p.159.

<sup>13</sup>Né en 1915 (sans qu'on veuille en rien relier l'âge de la création).

<sup>14</sup>Paul Zumthor, entretien avec Gérald Gaudet, *Estuaires*, Numéro 43 (Québec: hiver 1986-1987), p. 67. Mes références seront désormais simplement «Entretien.»

<sup>15</sup>*Ibid.*

<sup>16</sup>Monique Moser, "Pour une rencontre des littératures canadiennes et québécoises," in *Ecriture*, No. 31 (spécial «Ecrivains du Québec» (Lausanne: automne 1988), p. 36, note 23. Il s'agit de romans assez anciens, de 1957 et 1962 respectivement.

<sup>17</sup>Robert Sabatier, Histoire de la poésie française, *La Poésie du vingtième siècle*, tome 3, «Métamorphoses et modernité» (Paris: Albin Michel, 1988), p. 367-368.

<sup>18</sup>Monique Moser, art. cit., 34.

<sup>19</sup>Gilles Cyr figure dans Jean Royer (*op. cit.*, 115). Sa manière est fort différente de celle qu'on associe généralement aux poètes de l'Hexagone: le texte y est court, concis, d'une nécessité quasi objectale. On lira en particulier *Ce lieu*, collection Espacement (Montréal, 1980), et *Sol inapparent* (Montréal: L'Hexagone, 1978). De Pierre Chappuis, on pourra lire *Ma femme, ô mon tombeau* (1969), *Distance aveugle* (1974), *Rumeur évanouie* (1980), *Décalages* (1982). On pourra se référer pour des études succinctes de ce poète à Boulanger et Corbat, *op. cit.*, pp. 183-185, ainsi qu'à Henri-Dominique Paratte, «Saisir l'insaisissable,» dans *Spirale*, 64 (octobre 1986), pp. 21-22, à mettre en rapport avec «Oùir l'inouï,» article sur Gatien Lapointe dans *Dalhousie French Studies*, numéro spécial poésie québécoise, Michael Bishop et Eva Kuschner, rédacteurs.

<sup>20</sup>Valéry Larbaud, étude d'*Eloges* de Saint-John Perse (alors connu sous son nom de Saint-Léger Léger), dans *La Phalange* (Paris: décembre 1911), reproduit dans Saint-John Perse,

*O.C.*, p. 1227 ss. Valéry Larbaud y oppose longuement (p. 1232 la poésie «locale» ou «coloniale,» servile imitation des modes européennes, à la poésie d'inspiration véritablement américaine, qu'il souhaite voir créer par les poètes latino-américains, et dont il estime que Saint-John Perse est l'un des premiers créateurs originaux. A noter de cette dimension américaine (sans parler de la dimension océanique) nous semble fondamentale pour l'oeuvre de Saint-John Perse.

<sup>21</sup>Roger Caillois, *Poétique de Saint-John Perse*, 1954, reproduit dans *O.C.*, notes, p. 1263 ss. Ma Citation se réfère aux pp. 1268 et 1286.

<sup>22</sup>Aux éditions Dominique Bedou.

<sup>23</sup>Royer, *op. cit.*, 233.

<sup>24</sup>Aux Editions Trois, à Laval (Québec), dans la collection Topaze dirigée par Anne-Marie Alonzo. Ci-après *St* (pour *Stèles*), *Av* (pour *Avents*).

<sup>25</sup>*St*, 52.

<sup>26</sup>*Ibid.*, 42.

<sup>27</sup>*Ibid.*, 50.

<sup>28</sup>*Ibid.*, 40.

<sup>29</sup>*St*, 14.

<sup>30</sup>*St*, 17.

<sup>31</sup>Extrait de *Ce lieu* (sans pagination).

<sup>32</sup>Entretien avec Paul Zumthor, *op. cit.*, 70.

<sup>33</sup>*Ibid.*

<sup>34</sup>Cyr, *Ce lieu*, non paginé (4 textes avant la fin du recueil)

<sup>35</sup>Cyr, *Sol inapparent*, 82.

<sup>36</sup>Michel Biron, «Dépayser la littérature québécoise», *Spirale* (Montréal, Octobre 1990), 5. Cette incertitude devant le texte «nationaliste» (qui est en réalité un appel) figure aussi dans d'autres littératures: elle est la base du *Cri de Terre* de l'Acadien Raymond Leblanc, et on la retrouve, dans les étapes de l'oeuvre, chez le jurassien Alexandre Voisard.

<sup>37</sup>Paul Zumthor, *Les Contrebandiers* (Montréal: L'Hexagone, 1989), 7.

<sup>38</sup>*Avents*, ed. cit., 57.

<sup>39</sup>Il m'est difficile de ne pas renvoyer à ma propre poésie, dans *La Mer Ecartelée* (Naaman, 1978), qui tourne autour de cette double dynamique.

<sup>40</sup>*Avents*, 58. On peut s'amuser à suivre les jeux et mirages de mots (Amère/Amérique, amarre-île-où / amarillo, et ainsi de suite: cela fait partie de la Fête des Fous de langage).

<sup>41</sup>*Ibid.*, 62.

<sup>42</sup>*Ibid.*, 69.

<sup>43</sup>*Ibid.*, 4.