

**Lettres québécoises**  
La revue de l'actualité littéraire



## L'emploi d'écrire

Richard Giguère

Number 19, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/40564ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Giguère, R. (1980). Review of [L'emploi d'écrire]. *Lettres québécoises*, (19), 32-35.

# L'emploi d'écrire

Michel Van Schendel

Francine Déry

Denise Desautels

Yves Désy

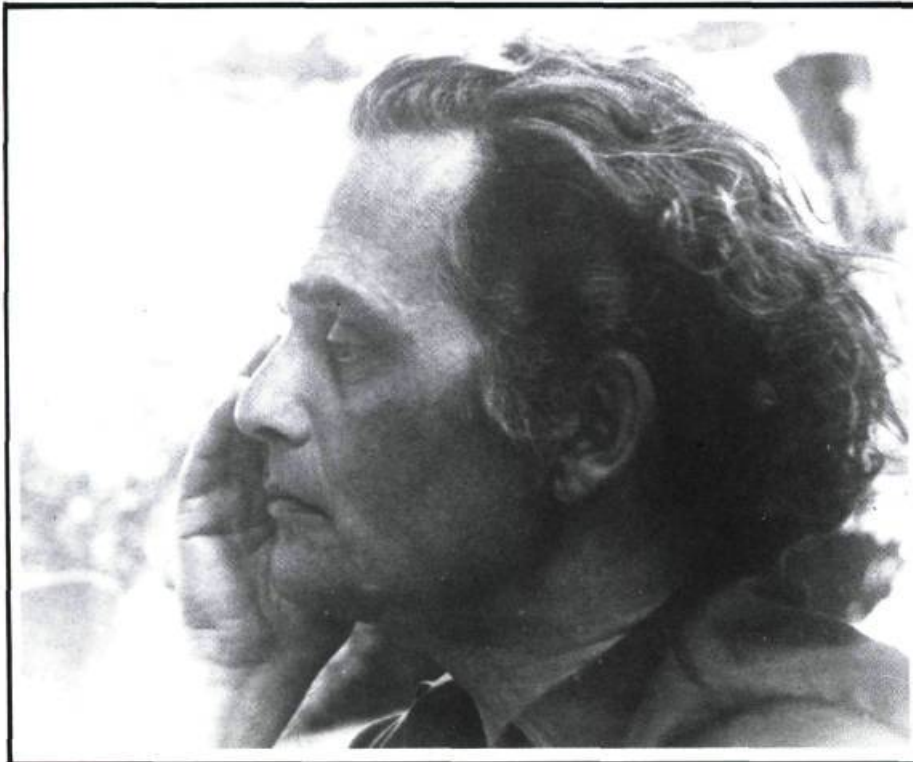
La principale caractéristique de mes lectures ces dernières semaines, c'est l'application et le sérieux des poètes que j'ai eu à côtoyer. « Je suis femme à l'emploi d'écrire », déclare fièrement Francine Déry dans son dernier recueil et cette affirmation pourrait s'appliquer aussi bien aux dernières parutions de Paul-Marie Lapointe, Jean Royer ou Michel Van Schendel qu'à celles de Michel Beaulieu, Denise Desautels, Michel Blanchet, Yves Désy et quelques autres dont j'oublie le nom. Prendre l'emploi d'écrire au sérieux, cela ne veut pas dire adopter le ton grave et verser infailliblement dans l'austérité. Les quatre recueils que j'ai retenus pour ma chronique tendent plutôt à prouver le contraire. Chez Denise Desautels, chez Francine Déry, chez Michel Van Schendel, chez Michel Blanchet et Yves Désy, l'emploi d'écrire et les théories sur l'écriture peu-

vent faire bon ménage avec le désir, la passion, la fantaisie, le rêve, les fantasmes, la tendresse, . . .

Personne ne peut contester que Michel Van Schendel a exercé son métier d'écrivain avec conscience et application au cours des vingt dernières années. Depuis ses premiers textes lucides publiés dans *Cité libre*, *Situations* et surtout dans *Liberté* et *Parti pris* jusqu'à son engagement dans *Socialisme* et *Socialisme québécois*, sans parler de ses prises de position comme journaliste et de son militantisme syndical, Michel Van Schendel s'est fait connaître par ses analyses justes et pénétrantes de la société québécoise. *De l'oeil et de l'écoute. Poèmes 1956-1976*, la dernière « rétrospective » parue à l'Hexagone (1980, 247 p.), se situe dans cette ligne d'observation et d'analyse du Québec de la fin des

années cinquante et des années soixante. Du moins dans sa première partie. Les *Poèmes d'Amérique étrangère* (1957-1958) et les *Variations sur la pierre* (1959-1964) nous rappellent à quel point Michel Van Schendel est un des premiers poètes québécois avec Gilles Hénault, Maurice Beaulieu, Yves Préfontaine et quelques autres (si l'on exclut les devanciers comme Fréchette, DesRochers ou Choquette) à chanter « l'Amérique étrangère », celle que le francophone du Québec, isolé sur ce continent, ne possède plus (l'a-t-il d'ailleurs déjà possédée vraiment ?). Schendel y parle beaucoup de la dépossession et de l'aliénation des Québécois nouvellement urbanisés. Il exhorte ce Québécois à l'enracinement, au ressourcement, à la plongée dans « (sa) terre de mines », à la repossession de soi et de son corps ; il incite à passer à l'action, il insiste sur l'importance de la prise de la parole, du pouvoir de la parole et sur la (re)conquête d'une « Plus grande et neuve terre ». Il n'y a qu'à faire allusion à certains thèmes (l'acte de naissance et l'invention d'une terre, l'arbre-pays, le corps de la parole, le feu de l'avenir, cette « Amérique qui chante vers Toi ») et à certains titres (« Estuaire au temps meilleur », « Terre première », « Ombre clairvoyante », « Poème au vent indien », « Québec sous le vent ») du recueil *Variations sur la pierre* pour prendre conscience à quel point cette poésie est bien de son temps et même en avance sur son temps en 1960.

La deuxième partie de la « rétrospective », intitulée « Le dit des mots démis » (soixante textes pour la plupart inédits datant de la période 1970-1976), offre à première vue l'image d'un contraste saisissant avec la première partie. Il s'agit d'une poésie de circonstance, anecdotique (le « dit » est une pièce traitant d'un sujet familier ou d'actualité) comme le « Dit des cent rues » où le poète s'adresse aux étudiants, aux camarades de travail et de syndicat et parle de sa vie privée, de la télévision, de la loi 23, de la fraternité et de la solidarité dans les luttes politiques, etc. Dans le « Dit de nappe », il reprend des écrits rédigés au hasard des restaurants sur des nappes de papier. Il y a aussi le « Dit-elle », le « Dit de Baal », le « Dit de l'ornière » et le « Dit de la dérive ». Partout dans cette



deuxième partie, l'écriture du poète se laisse aller gaiement à improviser, ou du moins donne cette impression. À la poésie serrée et exigeante des premiers recueils où il entre beaucoup de travail et de préméditation, où tous les mots, toutes les paroles sont mesurés, pesés, réfléchis, à l'écriture en somme volontaire de la première partie qui demande une lecture tout autant décidée et réfléchie, Schendel évolue dans les années soixante-dix vers une écriture beaucoup plus décontractée. Le poète laisse aller sa main au fil des mots et des images, la structure et le rythme des textes suivent ceux de la conversation orale, du monologue parlé, mieux adaptés à la poésie « circonstancielle » du « dit ». Cela ne veut pas dire que les textes de cette partie ont été plus faciles à rédiger (il faut relire à ce sujet le texte de présentation du « Dit de l'ornière »), mais qu'ils gagnent en spontanéité, en souplesse, en vivacité ce qu'ils perdent en rigueur.

Je le répète, c'est à première vue que le contraste entre les deux parties du recueil *De l'oeil et de l'écoute* semble si saisissant. En conclusion Schendel nous donne deux textes capitaux qui établissent hors de tout doute la continuité entre les préoccupations du poète de 1958 et celles du poète de 1978. « De l'oeil » (1958) est une étude qui porte sur l'oeuvre peinte et graphique de Léon Bellefleur. « De l'écoute » (1978) relate l'expérience profonde et originale d'un homme immigré au Québec en 1952 et de ses vingt ans d'écriture dans son pays d'adoption. Vingt ans d'observation, vingt ans d'écoute, vingt ans d'écriture. Michel Van Schendel nous donne l'exemple d'un poète qui a su regarder, scruter avant d'analyser, l'exemple d'un poète qui s'est mis à l'écoute avant de prendre la parole, l'exemple d'un veilleur qui s'est fait éveilleur de conscience. Ayant réalisé une symbiose parfaite entre l'observation et l'analyse, entre l'écoute et la parole, Schendel a su inscrire ses textes dans son histoire et dans l'histoire de son peuple. « Mémoire de veilleur lucide », Michel Van Schendel est un poète de la génération des veilleurs-éveilleurs du Québec des années soixante.

\*\*\*

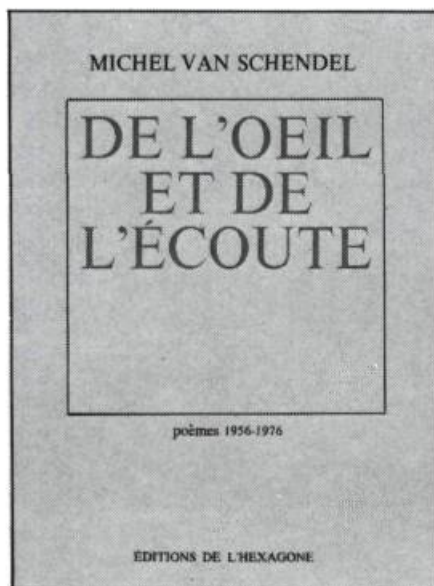
Il me fait grand plaisir de constater que Célyne Fortin et René Bonenfant publient de plus en plus de femmes aux Éditions du Noroît. Les noms de Geneviève Amyot, Denise Desautels, Marie Uguay, Francine Déry et France Vézina sont venus rejoindre ces dernières années ceux d'Alexis Lefrançois, de Jean Charlebois, de Pierre Laberge et d'autres poètes identifiés à la maison depuis la première moitié des années soixante-dix. Le deuxième recueil de Francine Déry, *Un train bulgare suivi de quelques poèmes* (Noroît, 1980, 84 p., monotypes de Renée Devirieux), ne déçoit pas de son premier et explosif *En beau fusil* (1978). Il s'agit en fait d'un train ou plutôt d'un texte qui se lance sur différentes pistes, prend plusieurs directions à la fois, s'enfuit et court la prétentaine. La plus folle équipée est sans doute celle du train bulgare lui-même, la trajectoire qui le conduit en Europe de l'Est, de la Bulgarie en Roumanie et en Hongrie, c'est-à-dire cette échappée, cette fugue, ce « carnaval bulgare » qui nous mène dans une quinzaine de villes, de Sofia à Varna à Droujba et à Rila, de Constanta à Bucarest, de Nagylak à Budapest. Une deuxième piste est celle des retours en arrière, celle qui évoque la petite enfance de la narratrice : le père, la soeur, Clara et le grand-père, la petite ville repliée sur elle-même, le temps de la guerre 1939-45, tout cela mêlé de rêve, de mémoire et d'imaginaire.

Deux autres directions importantes du texte sont « l'obsédante passion du guerrier thrace » (et l'évocation d'un



Photo : Athé

voyage dans une île grecque) et le « mal-pays » conjugué à l'heure de la Bulgarie et à celle du Québec (« la mémoire et la promesse »). « L'excessive tumeur passionnelle » qui tient à la fois du rêve, du délire et du fantasme est tour à tour le « guerrier thrace », un « Bulgare » et « mon amour » du « train nommé désir ». Les « obscurs objets du désir » représentent aussi « toi, la Révolution » et le « corps-pays ». Ce pays, comme je l'ai mentionné, est à la fois la « Bulgarie, impudique et rouge république », le



« pays d'arrière-espérance », celui de la guerre 1939-45 et des camps de concentration et l'appartenance au Québec. Le « Je-qui-écrit-le-Québec » écrit donc avec justesse : « Je m'embrancherai de Québec en Bulgarie ». En fin de compte toutes les pistes du *Train bulgare* ramènent le lecteur à « Montréal-en-avril-mai-juin-1979 » (temps de la rédaction du texte) et au poète qui l'écrit. Montréal c'est le présent, le vécu quotidien : le 1er mai fête des travailleurs, le « peuple conjuré, subjugué, abjuré », le « vivre-à-dire-à-rire-à-bruire », le « nombrilisme persistant » et la non-existence du nous (« l'inconscient dor-toir génocidant »). Quant aux problèmes posés par le « Je-qui-écrit », Francine Déry les évoque brillamment dans sa conclusion qui commence par « Je suis femme à l'emploi d'écrire » et expose les trois objectifs de son travail d'écriture : le désir, la liberté, la révolution.

Ce qui fait de la lecture d'*Un train bulgare* une expérience si stimulante, c'est la structure de ce « discours multiforme » qui n'accorde aucun répit. D'abord le texte de cinquante pages est un poème-flot qui impose son propre rythme : des paragraphes de dix à quinze lignes en moyenne où seul des blancs ménagent le temps d'une pause. Ensuite il y a les images flamboyantes qui se suivent à une telle allure que le lecteur ne peut assimiler le texte en entier lors d'une première lecture. Enfin les différentes pistes d'*Un train bulgare* varient constamment et peuvent désarçonner le lecteur le mieux préparé, le faisant passer sans avertissement du vécu à l'imaginaire, du pays au rêve et au fantasme, de Montréal à Varna, Sofia ou Budapest, puis le ramenant aussi subitement de la Bulgarie au Québec, de l'obsédante « passion thrace » à l'enfance du « Je », des « babouchkas » bulgares au poète qui écrit à Montréal en avril 1979. De plus en plus Francine Déry semble vouloir imposer sa manière avec cette forme anarchique, ce « beau désordre » qui caractérise également la quinzaine de « Poèmes » (1975-1978) qui suit *Un train bulgare*. Le premier d'entre eux, intitulé simplement « J'écris », est un des plus beaux textes que j'aie lus ces dernières années sur le « pourquoi j'écris » d'un poète. La plupart des

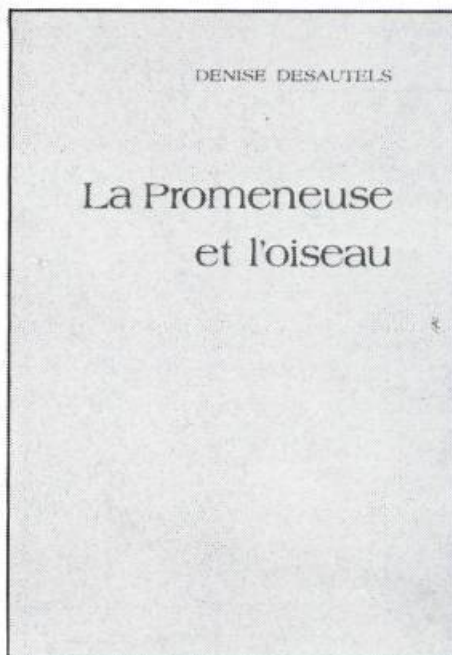
autres poèmes se situent à la limite, au bord du délire, au bord du non-sens, prêts à basculer dans l'incohérence. Certains franchissent cette limite et semblent « irrécupérables » (voir les

Denise Desautels, après deux recueils assez quelconques publiés au Noroît en 1975 (*Comme miroirs en feuille . . .*) et en 1977 (*Marie, tout s'éteignait en moi . . .*), s'est mise dernièrement à prendre l'emploi d'écrire au sérieux. *La Promeneuse et l'oiseau* suivi de *Journal de la Promeneuse* (Noroît, 1980, 86 p., gaufrage et dessins de Lucie Laporte) en est une preuve convaincante. Le récit n'est pas nouveau : il s'agit d'un retour sur le passé, de l'évocation de l'enfance d'une narratrice (« Je » dans le texte) qui, après la mort de son père, subit l'autorité de sa mère et tourne ses désirs frustrés vers sa soeur Anouk. On assiste à la révolte, à la rébellion de la narratrice qui rejette les interdits de la mère, découvre son corps et ses désirs de femme, tente une rencontre avec « lui » mais échoue et se replie sur elle-même, préférant habiter le « Jardin secret » de l'enfance et rêvant de s'enfuir avec Anouk-la-soeur-chérie. Ce qui m'a séduit dans *La Promeneuse et l'oiseau*, c'est une nouvelle maîtrise de l'écriture chez Denise Desautels : ce sont les allitérations, les répétitions, les

pages 69, 70, 77 et 83). Ces derniers se lisent d'un seul trait et participent comme d'une autre logique : ce sont peut-être les meilleurs !

leitmotiv (« Je raconte . . . », « la promeneuse » et « l'oiseau », « l'enfant-oiseau ») qui créent le chant ; ce sont les longues phrases, les très longs paragraphes, les pages à peine marquées de quelques blancs, de quelques signes de ponctuation, de quelques pauses pour ne pas briser l'envoûtement. Ma lecture a été littéralement portée par le charme de ce texte.

Quant au « Journal de la Promeneuse » qui occupe les dernières vingt pages du livre, on peut dire qu'il accompagne le texte principal plus qu'il ne l'approfondit. Ce « Journal » est une réflexion sur l'écriture qui se veut authentique et sérieuse, cela ne fait pas de doute, mais peut-être trop sérieuse justement. Après avoir énuméré une bonne demi-douzaine de ses raisons d'écrire, D. Desautels explicite (plus qu'elle n'explique) les thèmes, les motivations, les choix, les préoccupations qui sont à l'origine de *La Promeneuse et l'oiseau*. Rien n'y est oublié : l'attachement au passé, l'envahissement de la mère, les problèmes de forme d'une « oeuvre-labyrinthe », l'appro-





che particulière du texte par la distanciation, le texte-contestation et l'écriture en lutte, les cris et la langue de désir, les thèmes de la mort, de l'oppression de la femme, la symbolique de la promeneuse et de l'enfant-oiseau et la percée dans l'imaginaire. Mais ce « Journal » est souvent lourd et répétitif, il insiste trop sur certains aspects du

Je veux parler en terminant d'un recueil qui est l'oeuvre de Michel Blanchet et d'Yves Désy de Joliette (c'est du moins l'adresse de l'imprimeur, le recueil semble avoir été publié à compte d'auteur) et qui a attiré mon attention. *Le coeur signe le souffle* (1980, n.p.) est un petit livre attrayant, numéroté et tiré à 999 exemplaires, imprimé sur papier fine toile (noir et blanc) et qui intrigue par sa composition et sa mise en page. Des citations d'André Breton précèdent les textes, les photographies et les collages de M. Blanchet, Y. Désy et de leurs collaborateurs (Louise Jodoin, Robert Lalonde, Suzanne Robillard et Jean Trudel). Ces citations et un paragraphe placé à la fin des textes de Désy résumant bien les préoccupations du groupe : « Tout n'est pas dit pour celui qui ose encore croire que l'invisible ne s'est pas mis à table ». Le recueil se place délibérément sous le signe du surréalisme. Reste à savoir s'il est

texte, l'explicitation y étant trop détaillée, trop appuyée. Heureusement le texte principal est toujours là, intact, et sa relecture me rappelle que *La Promeneuse et l'oiseau* constitue une amélioration remarquable par rapport aux premiers recueils de Denise Desautels.

surréaliste et en quoi il l'est précisément.

*Le coeur signe le souffle* se divise en trois parties bien délimitées : huit photographies d'objets et de montages « surréalistes » réalisés par M. Blanchet, six poèmes d'Yves Désy et trente-six collages de titres et de fragments de titres découpés dans les journaux et montés par Blanchet, Désy et leurs collaborateurs. Le contenu des photographies « fait » indéniablement surréaliste : utilisation de mannequins de vitrine décorés et peints, montages réalisés avec des éléments hétéroclites (appareils électriques, de plomberie, parties du corps humain, etc.), jeux avec les contrastes du blanc et du noir. Même les titres sont évocateurs : « l'Écoute », « l'Éveilleur nocturne ou la Main passe », « des Mains pour Maldoror ». Les poèmes d'Yves Désy exploitent une thématique et un lexique « surréalistes », c'est-à-dire reconnus comme tels par le temps (mots et

thèmes fréquemment utilisés par les premiers poètes surréalistes et leurs successeurs) : le temps, le voyage, la lumière et les miroirs, la nuit et le noir, la folie, l'imaginaire, l'inconscient, l'hermétisme, les pierres et les minéraux rares, etc. Ici encore des titres comme « Lueur », « Chasse au trésor », « la Nuit venue », « l'Éveilleur nocturne » sont dans le ton du recueil. Ces poèmes sont réussis en ce sens qu'ils créent les effets désirés, ils ne sont pas le produit d'un travail d'amateur. M. Blanchet et Y. Désy prouvent qu'ils ont fréquenté les poètes et les peintres surréalistes, ils choisissent leurs sujets, leurs thèmes, leur lexique de façon éclairée.

Quant aux poèmes-collages réalisés en collaboration, malgré la citation de Breton qui parle d'« assemblage aussi gratuit que possible », le problème est qu'ils sont fort peu gratuits à mon avis. Ils semblent au contraire avoir été méticuleusement travaillés et, pour ne citer qu'un exemple, « La coupole du Vatican est une soupière à merde renversée sur l'humanité » est un texte trop voulu, trop pensé pour être le fruit du hasard. Cela n'empêche pas certains poèmes-collages d'être plus « authentiques ». Mais voilà ce qui indique à la fois la réussite et les limites du recueil de Blanchet, Désy et Cie. Le travail est en général soigné, bien exécuté, les textes et les photographies font tout à fait surréalistes, je le répète. Mais peut-être trop justement. *Le coeur signe le souffle* est trop imprégné de la marque de fabrique « surréalisme ». Soixante ans après les *Champs magnétiques* de Breton et Soupault, trente à quarante ans après les premiers poèmes surréalistes d'auteurs québécois, il est temps que le surréalisme se renouvelle, que les nouveaux textes parviennent plus qu'à faire surréaliste, si conformes aux modèles soient-ils. Comme Michel Van Schendel, Francine Déry ou Denise Desautels pourraient l'attester, l'emploi d'écrire est un long apprentissage et le succès vient rarement au premier essai.

Richard Giguère,