

Tensions et rythmes

Lucie Bourassa

Volume 16, Number 3 (48), Spring 1991

François Charron

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200919ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200919ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourassa, L. (1991). Tensions et rythmes. *Voix et Images*, 16(3), 430–444.
<https://doi.org/10.7202/200919ar>

Tensions et rythmes

par Lucie Bourassa, Université de Montréal

Dès ses débuts, l'œuvre de François Charron semble poursuivre, non pas seulement successivement mais parfois simultanément, plusieurs directions. Les critiques n'ont pas manqué de souligner les contradictions de cette démarche, et de caractériser ses diverses phases par des étiquettes rattachées à des tendances idéologiques et littéraires des vingt dernières années : formalisme, maoïsme, lyrisme, écriture métaphysique, du quotidien, etc. Ces étiquettes aident à situer les textes de Charron dans une époque, mais elles disent peu sur les modes de fonctionnement de la signification propres à chacun de leurs « types d'écriture ». Une analyse de ces modes de fonctionnement pourrait donner un éclairage complémentaire à celui d'une taxinomie : elle devrait permettre d'une part de voir comment ils se transforment quand le propos des textes change, et d'autre part d'examiner si, malgré l'apparente disparité de l'œuvre, on n'y trouverait pas des processus de structuration récurrents.

Le *rythme*, conçu comme un élément indissociable de l'apparition du sens, peut fournir un bon point de départ pour l'étude envisagée ici. Une étude rythmique de toute l'œuvre demanderait un cadre plus large que celui-ci. C'est pourquoi le rythme servira de problème initial, mais non exclusif, pour aborder l'écriture des textes. Le rythme au sens restreint (accentuel et prosodique) ouvrira sur une question plus vaste, celle du mode de temporalité mis en œuvre dans les textes par différentes tensions : entre le continu et le discontinu, l'achèvement et l'inachèvement, la ressemblance et la différence.

Je donne au mot rythme le sens, inspiré de l'acception présocratique, dégagée par Benveniste, de *manière particulière de fluer*¹, c'est-à-dire de *disposition, configuration* d'un mouvement. Le rythme devient ainsi l'arrangement distinctif d'un mouvement, arrangement qui, pour donner forme au temps, est doté de qualités sensibles. Il implique des propriétés diacritiques, une forme de contrastivité qui qualifie l'indétermination d'un flux. La proximité ou l'éloignement des éléments contrastifs (arêtes ou intermittences) délimitent divers

1 · Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 333.

niveaux de groupements, déterminent plusieurs types d'intervalles : la particularité d'un rythme vient notamment de la manière de conjoindre et de disjoindre certains éléments dans un mouvement. Le rythme suppose aussi des propriétés comparatives : entre certains points qualifiés ou entre certains groupes, des relations s'établissent, qui favorisent l'entente de la spécificité de ce *mouvement-là*.

La saisie d'une *manière particulière de fluer* nous amène au cœur d'une problématique de la temporalité — qui a été développée en particulier par Garelli². Cette temporalité n'est pas celle de la succession orientée, téléologique ou chronologique, mais s'apparente plutôt à l'expérience augustinienne de la *distentio*, expérience d'écartèlement de la conscience entre l'avant et l'après, qui fait comprendre à Augustin le temps comme « distension » de l'esprit entre mémoire, attention et attente (Husserl parlera plus tard de rétention, d'attention, et de protention³) plutôt que comme succession linéaire d'instantants non fissurés. Meschonnic dit que le rythme fait *du temps d'un texte une forme-sens qui devient la forme sens du temps pour le lecteur*⁴. Ainsi conçu, le rythme n'est pas un phénomène distinct du processus de la signification. Il est plutôt une *disposition de « marques » à tous les niveaux du discours*⁵ (accents et pauses déterminés par la syntaxe, la ponctuation et la disposition spatiale du texte, récurrences phoniques, lexicales ou sémiques) *qui organisent un découpage*⁶ (des groupements, des intervalles) et *des rapports qui se créent entre ces diverses marques et les différents niveaux de découpage* qu'elles instaurent.

2 Jacques Garelli, *le Temps des signes*, Paris, Klincksieck, 1983, 207 p.; « Discontinuité poétique et énergétique de l'être », *la Liberté de l'esprit*, 14, hiver 1986-1987, p. 25-33; « Temporalité poétique: topologie de l'Être », *Heidegger, questions ouvertes*, Paris, Collège international de philosophie, Osiris, 1988, p. 37-61.

3 E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, P.U.F., 1983 [1964].

4 Henri Meschonnic, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 214.

5 L'idée du rythme comme disposition de marques à tous les niveaux du discours est inspirée de Meschonnic, *op. cit.*, p. 217.

6 Je distingue deux « niveaux » de découpage syntaxique. Le premier est celui du *groupe rythmique* (Meschonnic, *op. cit.*) ou du *mot phonologique* (J.-C. Milner et F. Regnault, *Dire le vers; court traité à l'intention des acteurs et amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987) et correspond à un groupe syntaxique majeur qui porte un accent final. Le second est un *groupe supérieur* (notion développée dans ma thèse) dont la réalisation orale implique nécessairement, à son terme, *une inflexion ou une rupture tonale* assumant une fonction distinctive (Georges Faure, « Contribution à l'étude du statut phonologique des structures prosodématiques », *Analyse des faits prosodiques/Prosodic feature analysis, Studia phonetica* 3, Montréal-Paris-Bruxelles, Didier, p. 93-107.); ce groupe sera décrit en fonction d'une opposition très simple entre la *suspension* (qui coïncide souvent avec une montée intonative) et la *conclusion* (qui coïncide la plupart du temps avec une chute intonative).

Du continu dans le fragment au discontinu entre fragments: 18 Assauts

La présentation des **18 Assauts**⁷ est unique dans l'œuvre de Charron. À chaque page, deux textes en « prose » se confrontent: le premier, en italiques, disposé en haut et à gauche, présente une « explication » de la poésie qui semble extraite d'un manuel désuet (citation ? parodie ?) tandis que le second, en romaines et disposé à droite et plus bas, est une sorte de poème en prose qui semble prendre l'exact contrepied de la présentation qui le précède. Il y a beaucoup d'humour dans ces poèmes « iconoclastes », qui ne sont pas sans rappeler la recherche d'un Denis Roche. Leur fonction critique est davantage assumée par l'écriture même que par un contenu notionnel, alors que dans certains livres plus politiques de Charron, tel le **Projet d'écriture pour l'été '76** (1973), la prise en charge d'un « message » est plus prépondérante. L'écriture veut ici se moquer des « diktats » énoncés par les textes cités ou parodiés (expressivité, valeur morale, valeur esthétique ornementale, etc.) en refusant la continuité sémantique, syntaxique, métrique et phonétique (de sorte que le *sujet* du poème et la *beauté* de son expression par le *rythme*, l'*harmonie* et la *rime* en prennent pour leur rhume).

Malgré leur apparente discontinuité, on peut constater, à l'intérieur de chacun des groupes supérieurs pris isolément, une relative « cohérence », c'est-à-dire qu'à l'intérieur du groupe, les liens entre les classes distributionnelles sont marqués ou perceptibles. Chacun de ces segments ou presque pourrait se retrouver dans un texte descriptif ou narratif; il y a peu de ruptures isotopiques à ce niveau de concaténation. La plupart des « métaphores » sont des syntagmes figés comme ces *fruits désintéressés de la conversation* (Deuxième assaut). Il y a toutefois des exceptions à cette « continuité isotopique » interne au groupe supérieur: à *quand ces grandes parades qui permettent deux dates* (Sixième assaut). Et de temps en temps, on retrouve un syntagme inachevé, interrompu par un signe typographique, une ponctuation, ou tout simplement la fin du paragraphe ou du poème.

C'est davantage *entre* ces groupes (dans la juxtaposition, la coordination et la subordination) et *entre* les phrases que se produisent des ruptures de divers ordres. **Ruptures d'isotopie:** *Faites-le vous-même avec une adresse sans pareille, pour remplir le tube (et sa préoccupation de rendre service) pour joncher une trouvaille qui donna l'idée du paratonnerre* (Treizième assaut). **Changements de position énonciative:** *Nostalgiques petits vers pour les tout petits, d'ailleurs sacrifiés (qui?) quel qu'en soit _____ la boucane qui s'cache, à ne plus / ce sont les cieux infinis, la terre, l'espace inter-*

7 François Charron, **18 Assauts**, dans **Au «sujet» de la poésie**, Montréal, l'Hexagone, 1972, p. 9-28.

médiaire / devine que faire des plans du portique, grandeur réelle. (ibid.). Brouillages des relations syntaxiques entre les groupes: adjectifs apposés dont le régissant est incertain (par exemple, dans la phrase qui vient d'être citée, quel est le régissant de l'attribut apposé d'ailleurs sacrifiés? les vers? ou les tout petits?); pronoms ou adjectifs possessifs dont l'antécédent est difficile à retrouver ou absent, etc.

Ce type d'assemblage, qui évoque un mécanisme citationnel, se fait souvent sur le mode de la juxtaposition (de syntagmes ou d'énoncés) et de l'apposition. Si certaines énumérations ont bien une cohérence isotopique: *ce sont les cieux infinis, la terre, l'espace intermédiaire (ibid.)*, la plupart d'entre elles sont hétérogènes du point de vue sémantique, et semblent en plus ne pas répondre à la définition d'une caractéristique fondamentale de la juxtaposition, soit *l'appartenance de l'unité totale à la même classe formelle que chacune des unités juxtaposées*⁸. C'est le cas dans l'exemple suivant où, à cause de la parenthèse et des incompatibilités sémantiques, on ne peut savoir si les deux derniers membres de la pseudo-juxtaposition sont régis par le même terme que le premier, ou par l'adjectif entre parenthèses: *emmitouflée de ses vêtements (caractéristiques) de son jeu, de son poème [...]* (Deuxième assaut). Entre les propositions indépendantes juxtaposées et coordonnées, le lien non exprimé (concomitance, successivité, conséquence ou causalité) est souvent très difficile à rétablir: [1] *Les jeunes amoureux, ça s'battra toujours*, [2] *et s'ouvrira le passage*, [3] *ils crèvent d'argumenter qu'il a des chances. (ibid.)*

Dans ce recueil, tout n'est pas paratactique: Charron use assez souvent de la subordination. Toutefois, les relations instaurées par les mots subordonnants sont rarement confirmées sur le plan sémantique ou référentiel; ou encore, la partie de phrase qui régit l'élément subordonné (complément ou proposition) manque:

au merveilleux pays des sons, quand elle laisse visible une figure, m'explique comme bâtir notre petite ville. _____ vous avez sans doute bâti? _____ lorsqu'elle parle et m'annonce le tracé du contour du tube et ma manière de l'introduire en criant, enfin situé au centre (Treizième assaut)

Ces agencements de bribes qui pourraient avoir été arrachées des genres de discours les plus hétéroclites: conversations (*laissez-moi qu'on en finisse* [Deuxième assaut]), récits d'incidents quotidiens ou fictionnels (*complaisante, elle me fit signe que oui (ibid.)*), ouvrages didactiques quelconques (*et comment les plantes se nourrissent de l'air* [Onzième assaut]), jeux dans les journaux (*quelles erreurs y a-t-il dans ces dessins* [Dix-septième assaut]), etc., fondent un discours qui

8 M. Arrivé, F. Gadet et M. Galmiche, *la Grammaire aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 360.

est aux antipodes des poèmes décrits par les notices explicatives en haut des pages.

Le refus du *rythme et [de la] sonorité [qui] font vibrer l'âme* (Sixième assaut), c'est-à-dire du «rythme» au sens de régularité métrique, et des sonorités au sens des séductions de l'euphonie, participe de la même visée critique que le refus de la continuité. En l'absence de vers ou de découpage graphique par des blancs, les deux unités de groupement principales sont les mots phonologiques et les groupes supérieurs d'intonation. Ces groupes supérieurs sont de longueurs *très inégales*: dans les poèmes que j'ai analysés, ils peuvent comporter de 1 à 26 syllabes. Ils se réduisent tantôt à un seul mot phonologique, tantôt peuvent en comporter jusqu'à cinq ou six, comme ici⁹:

lorsqu'elle parle | et m'annonce | le tracé⁽⁻⁾ du contour du
tûbe | et mā manière de l'introduire | en criant⁽⁻⁾ (Treizième
assaut)

Les phrases comportent généralement plusieurs groupes supérieurs, sans que l'on puisse identifier, à ce niveau, des modes de composition vraiment récurrents. Il y a donc très peu de «retour du même» dans la disposition des groupes (pas de vers, pas de mètre, peu d'isotaxies, etc.).

Si la saisie d'une «manière particulière de fluer» nécessite la présence d'un minimum de rapports entre diverses séquences ou moments du «fluant», comment cette saisie s'opérera-t-elle ici, où il y a si peu de retours? Dans une certaine mesure, dès qu'un discours s'organise, un minimum de ressemblance s'y déploie, par le retour (même très irrégulier) de pauses et d'accents qui «discrétisent» le continuum et font ainsi entendre divers jeux d'intervalles qui entrent en rapport les uns avec les autres: c'est ce que Meschonnic appelle le *rythme linguistique*¹⁰. Dans les **18 Assauts**, les *contrastes* entre les groupes supérieurs, contrastes long/moyen/bref et suspensif/conclusif, constituent une qualité sensible essentielle de leur rythme: ils

9 Dans les groupes supérieurs très longs de ce livre, il est difficile de déterminer les mots phonologiques (séparés ici par « | ») avec précision. Certains de ces groupes, comme celui de l'exemple donné ici, comportent des imbrications de syntagmes, ce qui, à cause de l'élasticité accentuelle du français, donne plusieurs possibilités d'accentuation, selon qu'on actualise ou non les mots phonologiques *en puissance*. Milner et Regnault (*op. cit.*) distinguent les *mots phonologiques en acte* — ceux qui ne sont pas imbriqués dans un syntagme plus important et dont la dernière syllabe portera *nécessairement* un accent — des *mots phonologiques en puissance* — ceux qui sont imbriqués dans un plus grand syntagme et dont la finale *pourrait être accentuée ou non* selon le locuteur, le débit, etc.

10 Meschonnic établit une typologie du rythme: *on peut reconnaître trois catégories de rythme, mêlées dans le discours: le rythme linguistique, celui du parler dans*

participent de la *déroute* constante aménagée par l'ensemble du fonctionnement signifiant :

$\overline{\hspace{15em}} \uparrow \overline{\hspace{15em}}$
*la croûte qu'il s'agit d'enl'ver*₇, *de t'saucer dans cette encre qui*
 $\overline{\hspace{15em}} \uparrow \quad \quad \quad \uparrow \quad \quad \quad \uparrow$
*nous parle d'écrire ce qu'il y a de plus noble à l'âme*_{19/21} (*et*₁,
 $\overline{\hspace{15em}} \uparrow \quad \quad \quad \downarrow \quad \quad \quad \downarrow$
*le croirait-on*₄? *si je répétais que le tire-bouchon*₁₀. *Enfin*₂!
 $\overline{\hspace{15em}} \uparrow \quad \quad \quad \uparrow$
*aux contours mous de ses meubles*₇, *allons*₂... (Premier
 assaut)¹¹

Bien que ce type de contraste semble relever d'un simple *rythme linguistique*, une certaine manière de conjoindre et de disjoindre les éléments du discours crée dans ces textes un mode de temporalité spécifique, un *rythme poétique*. C'est que malgré l'apparente discontinuité créée par l'esthétique du collage, des tensions sont maintenues entre les différents moments du discours (en particulier entre les groupes supérieurs) qui l'empêchent à la fois de se disloquer en unités complètement isolées (ce qui pourrait faire perdre une certaine *dynamique* rythmique) et de se fondre dans une pâte indifférenciée. Cette dynamique de tensions est produite par un simulacre de phrases complexes, composées généralement de plusieurs éléments entre lesquels, malgré toutes les ruptures observées plus haut, est maintenue une virtualité de continuité. C'est-à-dire que la syntaxe instaure entre les bribes qu'elle rapproche des *simulacres* ou des *amorces de rapports*, même si ceux-ci s'avèrent *défectueux* ou *déceptifs*, en regard des attentes que nous ont créées nos habitudes d'un langage plus ou moins logique. Les bribes hétérogènes ne sont pas simplement accolées les unes aux autres, mais partiellement « syntactisées ». Même si, par exemple, une proposition subordonnée n'entretient guère de lien sémantique avec sa principale, le mot subordonnant est là, *comme* s'il y avait subordination (*La réflexion pompe, bien que nous n'arriverons jamais au bout de cette curiosité* [Dix-septième assaut]); même si les éléments d'une juxtaposition ne semblent pas obéir à la règle de l'unité de classe fonctionnelle, ils sont juxtaposés *comme si* ils avaient la même fonction.

Ces virtualités de liens ont une valeur tantôt protentionnelle, tantôt rétentionnelle. Diverses « tournures », qui suscitent de nombreux

chaque langue, rythme de mot ou de groupe, et de phrase; le rythme rhétorique, variable selon les traditions culturelles, les époques stylistiques et les registres; le rythme poétique, qui est l'organisation d'une écriture. (op. cit., 223).

11 Les chiffres indiquent le nombre syllabique des groupes supérieurs; les traits avec flèches vers le haut et vers le bas désignent respectivement les groupes suspensifs et conclusifs.

groupes d'intonation suspensive, nous placent dans l'attente d'une suite: inversions, incisives, topicalisations, etc. D'un groupe suspensif à l'autre, la phrase, plutôt que de résoudre la protention, *bifurque et en suscite une nouvelle* — et cela jusqu'au point, qui entraîne une conclusion dans l'intonation mais pas dans le «sens». D'autres phénomènes — les connecteurs argumentatifs ou narratifs (c'est ainsi que), les déictiques et anaphoriques, les rappels de mots, de sèmes — font appel à la mémoire, créant une rétention, sans que ne puisse toujours s'établir le lien, du point de vue du sens, entre «présent du présent» et «présent du passé».

Dans ces textes, le privilège est donné à *l'autre*, au *discontinu* et à *l'inachèvement*, pour critiquer le poème comme discours *expressif, harmonieux et total*. Plutôt qu'à une forme d'expression de quelque intériorité, on a affaire à un assemblage de fragments arrachés à toutes sortes d'objets (textuels) extérieurs (que ces fragments aient été réellement extraits de textes existants ou inventés n'a que peu d'importance dans le mode de lecture mis en jeu). Mais un travail de *conjonction* vient maintenir une tension contre la rupture, ce qui renforce le choc des rencontres entre les fragments hétérogènes: si le continu interne au syntagme ou au groupe supérieur se brise contre le discontinu entre ces groupes, ce discontinu est lui-même partiellement nié par la syntactisation qui suggère un lien entre les groupes.

Entre le discontinu du syntagme et celui de la phrase: les échos signifiants de *Blessures*

Le livre qui semble présenter — du moins en surface, et de manière apparemment paradoxale puisqu'il vient beaucoup plus tard — le plus grand nombre de caractéristiques communes avec *Au «sujet» de la poésie*, est *Blessures*¹². S'il y a moins de traces «telquelliennes» dans la typographie, la ponctuation y est toujours abondante. La disposition en forme de prose, la fréquence des groupes suspensifs, l'inégalité de ces groupes, l'irrégularité de leur nombre dans la phrase, la bigarrure isotopique, sont autant de caractéristiques qui, comme dans les *18 Assauts*, instaurent dans *Blessures* le privilège de *l'autre* et du *discontinu*. *l'inachèvement* semble également important, marqué par l'absence de majuscule au début des poèmes (qui ne semblent pas commencer) et par de nombreuses attentes non résolues (par exemple, des inversions, des thématisations laissent attendre une *suite* qui ne vient pas, soit que la phrase dévie, soit qu'elle reste inachevée par absence de prédication).

Toutefois, le titre même de *Blessures* indique déjà, par son contraste avec les sous-titres de *Au «sujet» de la poésie* («18

12 François Charron, *Blessures*, Montréal, les Herbes rouges, 1978, 67 p.

Assauts», «Les caractères de la guerre», «Bataille»), une nette différence de propos, de ton, d'attitude face à l'écriture. Dans le premier livre, les fragments hétéroclites qui, bon gré mal gré, composent des pseudo-poèmes, sont les débris d'un saccage et d'un pillage (sinon réel, du moins simulé) d'objets (discursifs, en l'occurrence) *extérieurs*, dont l'assemblage en phrases simulacres constitue une réappropriation parodique par le sujet de l'écriture. Les éléments signifiants brisés du second semblent plutôt sourdre comme autant de *blessures* qui altèrent l'unité du sujet, de *blessures* qui portent atteinte à l'intégrité d'un corps: de *blessures* comme luttes de sensations, d'affects, d'images, d'idées menant un saccage *intérieur*. Qu'est-ce qui, dans l'organisation du discours, crée une telle différence d'impression à la lecture, puisque, dans les deux cas, on trouve ce qu'on a appelé souvent des «transgressions de l'ordre syntaxique», et d'autre part, un refus de la continuité sémantique? Une étude approfondie du lexique de **Blessures** permettrait certes de répondre partiellement à la question: malgré la bigarrure isotopique, on pourrait retrouver des champs sémantiques privilégiés, qui situent ce livre dans un registre tout à fait différent de celui des **18 Assauts**. Ainsi, l'éclatement de la vie intérieure est quelquefois thématisé de façon plus ou moins lacunaire: *L'expérience intérieure de mon époque, de mon nom qui s'abîme, le décousu y habite, aisselle enfiévrée sous l'assignable. À mes pas où se porte l'acteur, la refente, vomir l'imaginaire.* (p. 44)

Les processus de signification sont, malgré les similitudes notées plus haut, assez différents dans les deux recueils. Ainsi, alors que dans les **18 Assauts**, les éléments de discours correspondant au syntagme ou encore au groupe supérieur présentaient souvent, *pris isolément*, une relative «cohérence», dans **Blessures**, les mots concaténés dans l'espace du syntagme ou du groupe supérieur sont plus hétérogènes sémantiquement, formant plus de «métaphores» qu'il n'y en avait dans les **Assauts**. On le voit, par exemple, dans la concaténation substantif-adjectif: *linge aveugle* (p. 46), substantif-complément: *les songes d'argile* (p. 46), sujet-verbe-complément: *Vallée ne dit pas où est l'attrayante stupeur* (p. 25), etc.

D'un groupe supérieur à l'autre, on observe des discontinuités qui font penser à celles des **18 Assauts**. On retrouve un brouillage de la nature des relations entre certains groupes, une indétermination du statut et de la fonction de certains mots ou syntagmes, des rapports anaphoriques difficiles à établir, etc. Ici, par exemple, *prénom féminin, devant toi entaille un pan du paysage* (p. 25), entaille est-il un verbe au présent de l'indicatif, régi par *prénom féminin* ou à l'impératif, régi par un «tu» sous-entendu? Par contre, les *réurrences syntaxiques* sont plus fréquentes ici que dans **18 Assauts**: on retrouve notamment beaucoup plus d'énumérations et de juxtapositions.

Combinées avec des inversions, des incisives, des thématisations, elles forment des phrases où dominent les groupes suspensifs, comme dans le premier livre de l'auteur. Toutefois, ces groupes comptent rarement plus de dix syllabes (dans les *Assauts*, ils pouvaient en compter jusqu'à 26): le contraste long-bref est donc moins fort. Cela crée une phrase hachurée, dans laquelle la voix connaît un grand nombre d'élan sans cesse rompus et recommencés, donnant encore davantage que dans les *Assauts* l'impression de retouches incessantes. La juxtaposition (avec une plus grande unité de classe fonctionnelle que dans les *Assauts*) favorise l'entente des rapports de longueur entre groupes supérieurs. On peut voir des augmentations: *Ça vrille, grimpe, gravite hors fétiches* (p. 25); des diminutions (redoublement d'un membre de phrase qui fait l'effet d'une retouche) *paumes et tempes conçues, avalées* (p. 44). Le second terme de telles juxtapositions est lui-même souvent en augmentation par rapport au premier: *conçues, avalées* (2-3). Il forme parfois avec lui un paradigme rythmique: *au bord des gouffres, près des croisées* (p. 25). Des figures d'écho et des séries phonétiques créent des associations entre divers lexèmes, dans les groupes supérieurs et entre eux. Ici, par exemple, une importante série de mots en /r/ traverse le poème:

Vérité la faire toute, pas tout à fait. Ça vrille, grimpe, gravite hors fétiches. Palpitations de l'iris, foisonnement imaginaire forlignant tel mystère. Alizé des traits, la saisie entière sonne le deuil, l'évocation se cabre. Étrangère au bord des gouffres, près des croisées. Te faudra un jour engloutir les faux appuis. Une fois encore. Prénom féminin, devant toi entaille un pan du paysage. Bâillon émacié jusqu'à l'os, un manteau pour l'analyse. Vallée ne dit pas où est l'attrayante stupeur, m'entame durant cette élision. (p. 25)

Les figures d'écho peuvent s'associer à des récurrences de nombres approximatives: / palpitasjo d(ə) liris (6), fwaz n(ə)ma ima₃ine:r (7) f rliŋa tel miste:r (6)/.

Ces divers types de récurrences pourraient expliquer en quoi, malgré leur discontinuité, les *blessures* s'éloignent du collage au sens restreint d'une juxtaposition d'énoncés hétéroclites. Malgré l'absence d'isotopies nettement définies, les unités de sens, d'un groupe à l'autre, semblent ici vouloir *échanger* leurs significations, alors que dans les *18 Assauts*, elles *se repoussaient* les unes les autres. Dans *Blessures*, on pense, plutôt qu'au collage, à un *rapprochement de réalités éloignées*¹³, qui s'opère autant à l'intérieur des syntagmes, groupes supérieurs et phrases, qu'entre ces différentes unités. Dans

13 Selon l'expression qu'utilisait Reverdy pour définir l'image poétique, que j'emploie ici dans un sens très large, puisque je parle aussi des rapports qui se nouent entre les groupes et les phrases.

Blessures, il y a plus d'*altérité* (sémantique) dans les syntagmes et groupes supérieurs et plus de «*mêmeté*» (syntaxique, prosodique et phonétique) entre eux. Si la phrase de **Blessures** est plus hachurée que celle du premier recueil (à cause de ses groupes suspensifs plus brefs), les poèmes, bien que fortement discontinus, y forment des ensembles moins bigarrés: les rappels syntaxiques, les paradigmes rythmiques, les figures phonétiques favorisent à la fois l'entente des rapports de longueur entre les groupes et la création d'un processus d'*associativité du signifiant où s'inscrit la subjectivité de la mémoire dans la matière des mots*¹⁴.

Tensions et mouvement: la précarité du sens

Entre 1985 et 1987, Charron a publié quatre livres¹⁵ dont on peut dire, à cause de leur unité, qu'ils constituent une sorte de *crystallisation* dans le parcours de l'œuvre. Cette *crystallisation* s'est opérée à partir de plusieurs éléments développés dans les œuvres précédentes dont, notamment, le rôle privilégié des juxtapositions dans la composition des phrases, qui participent, diversement combinées avec d'autres éléments, au mode de mouvement spécifique de plusieurs recueils¹⁶.

Dans *La vie n'a pas de sens*, les juxtapositions, avec leurs nombreux groupes suspensifs suivis d'une virgule, créent, comme dans **Blessures**, des phrases comportant beaucoup de «*levés*». Il y a toutefois ici davantage de subordinations et, à cause de cela, des groupes supérieurs plus longs: la phrase est un peu moins hachurée. Il y a moins de ces topicalisations, inversions et appositions qui, dans **Blessures**, se mêlaient avec les juxtapositions pour prolonger le mouvement suspensif de la phrase, et rendre les relations entre les groupes plus indécises, jusqu'à donner l'impression, parfois, que ces groupes étaient tous sur le même plan: *Depuis, soudé en des repaires de dérédiction, se souciant de la brûlure, de la morsure, grignotements, chuchotements sans fond, de toutes parts, générations tranchées face à ce berceau renversé. (Blessures, p. 41)* Ces formes phrastiques se retrouvent encore abondamment dans *Peinture automatiste (Superposition heurtée, ça se penche, il me semble, quelle étrange matière*

14 H. Meschonnic, «Mallarmé au-delà du silence» préface de Stéphane Mallarmé. *Écrits sur le livre (choix de textes)*, Paris, Éditions de l'éclat, p. 40.

15 François Charron, *La vie n'a pas de sens*, les Herbes rouges, 1985, 58 p.; *Le Fait de vivre ou d'avoir vécu*, les Herbes rouges, 1986, 143 p.; *la Chambre des miracles*, les Herbes rouges, 1986, 71 p.; *la Fragilité des choses*, les Herbes rouges, 1987, 50 p.

16 Comme *Persister et se maintenir dans les vertiges de la terre qui demeurent sans fin*, Montréal, l'Aurore, 1974, 60 p.; *Blessures*, *op. cit.*; *Peinture automatiste*, précédé de *Qui parle dans la théorie?*, les Herbes rouges, 1979, 133 p.; 1980, Montréal, les Herbes rouges, 1981, 81 p.

effeuillée, affamée, aspirée par le pâle-foncé¹⁷), alors que dans **La vie n'a pas de sens**, la phrase est généralement *resserrée autour d'un noyau prédicatif* dont l'une des composantes est *démultipliée* par une juxtaposition (*Les grandes vagues / Intactes, obscurcies, égarées adhérent à la / Peau comme une lame.* [p. 20]). Elle peut aussi se composer de deux énoncés simples. (*On ne sait pas pourquoi, on ne / Dit pas pourquoi.* [p. 8]).

En fait, le poème dans **La vie n'a pas de sens** semble plus homogène. La nature des relations entre les groupes juxtaposés y est plus facile à reconstituer que dans les recueils analysés précédemment. Les phrases, bien que de constructions variées, adoptent souvent des *patterns* récurrents. Les éléments juxtaposés sont presque toujours au nombre de deux ou de trois: *La montagne au creux de l'urne, la / Montagne négligée qui nous cerne et nous inonde, / La montagne bruyante aux confins d'un carré, / À deux doigts d'une éponge, mais pour quoi faire?* (p. 45) Ces «doublets» et ces «triplets», apportent un peu de *même* dans le déploiement temporel du dire. L'effet de reprise syntactique et intonational des juxtapositions est souvent *accusé par la répétition d'un ou de plusieurs mots*. Il y a un refus de l'anaphore au sens grammatical: *Le nouveau recueil du poète va à sa rencontre, / Le nouveau recueil du poète brandit le deuil* (p. 29), dans ce procédé qui rappelle l'anaphore au sens rhétorique — dont Charron use abondamment d'ailleurs dans 1980.

Outre l'effet de rappel maintenu d'une phrase à l'autre par la répétition ou l'anaphore, la disposition en vers pourrait rapprocher 1980 et **La vie n'a pas de sens**. Toutefois, les deux formes de versification sont rythmiquement très différentes. Le vers de 1980 n'est pas ponctué et il s'achève toujours à la fin d'un mot phonologique: cela crée peu de tension entre le vers et la syntaxe (une tension complètement nulle serait celle où le vers recoupe systématiquement un énoncé complet). Le vers de **La vie n'a pas de sens** est ponctué, il s'achève parfois à la fin d'une unité syntaxique majeure, parfois en plein milieu, souvent même sur un clitique; il a donc peu d'autonomie, les coupures combinées avec le maintien de la ponctuation logique nous incitant sans cesse à *poursuivre* la lecture. Mais même si on ne saurait prétendre qu'il faudrait faire entendre la fin de ligne dans une éventuelle diction, la rupture qui arrive fatalement après un nombre assez réduit de syllabes parvient à créer (à la lecture) une tension relative entre la ligne et la syntaxe, car cette disposition produit un *décalage* (dans l'espace) des différents groupes. Ce décalage est sensible notamment lors des juxtapositions comportant quelque reprise de mot. 1980, au contraire, associe souvent au parallélisme syntaxique un parallélisme de position dans le vers, ce qui

17 François Charron, *Peinture automatiste*, op. cit., p. 82.

rapproche ce livre d'une tradition plus ancienne. Par son jeu de décalages spatiaux d'éléments juxtaposés ou repris, **La vie n'a pas de sens** fait davantage penser à un livre de beaucoup antérieur, **Persister et se maintenir dans les vertiges de la terre qui demeurent sans fin**, dont les poèmes connaissent aussi deux modes de découpage, et dont les fins de vers coupent souvent des mots phonologiques. Sauf que là, la ponctuation est remplacée par des *blancs* — qui n'apportent, contrairement aux virgules et points, aucune indication d'intonation, et créent une sorte d'équivalence intonationnelle entre les segments qu'ils séparent.

Ce type de tension vers-syntaxe n'est pas la seule parenté qui unit **Persister et se maintenir...** et les recueils écrits entre 1985 et 1987. Le rapport continu-discontinu, dans la syntaxe et la sémantique, y est semblable également. Dans ces livres, on retrouve, à l'intérieur du groupe supérieur, une certaine *discontinuité* sémantique, un processus métaphorique. Le concret s'allie souvent à l'abstrait; les idées se matérialisent: *La définition / Du singulier, [...] respire le vent (La vie n'a pas de sens, p. 27)*, les choses matérielles prennent valeur de signes, d'idées: *Peut-être que sève, peut-être que plage / Nomment une hypothèse [...] (p. 19)*. Mais, contrairement à ce qui se passe par ailleurs dans **Blessures**, cette discontinuité est ici relayée par des rappels *sémantiques* qui traversent l'ensemble du poème; en fait, les tropes *entrelacent* les trois ou quatre isotopies autour desquelles les poèmes s'articulent généralement: les éléments du « monde » (de « paysage » ou de « décor »); la parole ou les idées; le corps, ses perceptions, ses mouvements dans l'espace:

*la scansion codée semble réduire l'envahissement
des bois la montée devient pénible
il faut explorer écarter le vrai du faux
comment croire de nouveau à l'étendue dévastée
d'où les bêtes fuient laissant là un dire cloué
au sol endormi aux ruisseaux taris
la question reste posée elle nous indique l'accès
à des limites qui voudraient se livrer [...]*
(**Persister et se maintenir...**, p. 17)

Le jeu des entrelacements et des rappels donne une allure contrapuntique à **Persister et se maintenir...** et **La vie n'a pas de sens**. Le « contrepoint » est encore plus ostensible dans ce dernier recueil, parce qu'aux rappels sémantiques et syntaxiques s'ajoute un plus grand nombre de *répétitions de mots*, et de *paradigmes rythmiques*.

Dans l'ensemble, les poèmes de **La vie n'a pas de sens** accordent une plus grande part au *continu* (syntaxique, sémantique) et au *même* (réurrences) que ne le faisaient **18 Assauts** et **Blessures**.

Une tension est maintenue, cependant, vers l'autre d'une part (il n'y a pas de métrique; le vers n'a pas de réelle autonomie; les contrastes entre groupes supérieurs sont importants; les éléments de rappel, à cause de la disposition, sont toujours décalés dans l'espace) et vers le *discontinu* d'autre part (si, dans l'ensemble du poème, on peut dégager des isotopies, l'entrelacement toujours différent, dans la concaténation, des univers référentiels hétérogènes auxquels ces séries renvoient, crée des rapports précaires et changeants entre les diverses composantes du *mondé* que le poème fait advenir). Par ailleurs, on observe, dans ce recueil, une plus grande tendance à l'*achèvement* que dans ceux qui ont été étudiés précédemment: entre les phrases sinueuses aux multiples groupes suspensifs, on trouve beaucoup d'énoncés qui vont droit vers leur conclusion, dicibles en une ou deux émissions de voix. Ces assertions instaurent une diversité dans le mouvement rythmique d'ensemble. À côté des phrases à dominante suspensive, ces assertions conclusives semblent vouloir arrêter un instant le mouvement de cette *vie* qui *n'a pas de sens*, fixer une certitude intemporelle malgré la *fragilité des choses*, en arborant le ton irréfutable du *constat* ou encore de l'*énoncé sapiential* (de la *sentence*, de la *maxime*): *Le monde est prononcé avec autant d'amour que de haine* (p. 20). Mais le mouvement l'emporte et tout se passe comme si, malgré le ton de la *vérité* que ces énoncés imposent, les choses demeureraient dans leur énigme de choses, les êtres dans leur énigme d'êtres.

De la discontinuité à l'identique: *le Monde comme obstacle*

La courte assertion conclusive, qui brise de temps en temps la tendance suspensive générale des phrases dans *La vie n'a pas de sens*, devient hégémonique dans *le Monde comme obstacle*¹⁸. L'impression d'uniformité et de monotonie qui résulte d'une telle contrainte (au sens quasi oulipien du terme) est renforcée par une autre règle: chaque énoncé constitue un vers et chaque vers ne comporte qu'un seul énoncé. La coïncidence entre le vers et la syntaxe est maximale, et surdéterminée par les majuscules au début et les points à la fin des lignes. Il s'ensuit (c'est un truisme) une forte dominance du *même*. Les énoncés obéissent presque tous à la structure de la phrase canonique, dans l'ordre canonique (sujet, verbe, complément). Les variations sont minimales: une inversion du complément ici (*Peu à peu la situation se calme* [p.16]), une phrase nominale là (*La nudité visible* [p. 164]). Les vers ne sont pas isométriques. Mais la quasi identité des structures de phrases fait apparaître de nombreux paradigmes rythmiques (ils sont soulignés ici):

18 François Charron, *le Monde comme obstacle*, Montréal, les Herbes rouges, 1988, 209 p.

Les secondes se couchent dans ma mémoire. (9 syllabes : 3-2-4)

Des vivants se jouent la comédie. (9 syllabes : 3-2-4)

Des curieux s'aventurent sur les toits. (9 syllabes : 3-3-3)

Un fantôme ne disparaît pas. (8 syllabes : 3-5)

La nuit se remplit de taches. (7 syllabes : 2-5.)

Prises isolément, ces phrases apparaissent presque sans heurts sémantiques : on les dirait, un peu comme les fragments de **Au «sujet» de la poésie**, arrachées à divers textes : descriptifs, narratifs, etc. Sauf que ce sont des *énoncés complets*, et non des fragments, et qu'il y a beaucoup plus de *ressemblance* entre ces énoncés qu'entre les bribes des **Assauts**. La banalité volontaire des phrases (*Il frappe à une porte. / Il attend pour voir si quelqu'un vient.* [p.15]), n'est que rarement rompue par un énoncé plus métaphorique, où l'on retrouve cet alliage du concret et de l'abstrait caractéristiques des recueils de la période 1985-1987 : *L'Histoire est une image qui s'enfonce sous la terre.* (p. 35) Généralement, les énoncés se succèdent sans lien apparent, mais il arrive que deux ou trois phrases forment une suite ou qu'après quelques vers sans relation thématique, une phrase vienne rappeler, par un mot, une idée, un énoncé antérieur.

Un large fossé sépare le **Monde comme obstacle** des **18 Assauts**. Autant ce livre-ci privilégie la profusion des moyens, autant celui-là recherche leur économie. L'austérité distingue par ailleurs le **Monde comme obstacle** de l'ensemble de la production antérieure de l'auteur. Seule l'importance croissante, dans les ouvrages immédiatement précédents, de la *sentence* pouvait laisser présager que celle-ci viendrait un jour supplanter tout autre forme phrastique et, ce faisant, éliminer les *tensions* qui se nouaient diversement dans la *manière de fluer* des livres antérieurs. Car avec une phrase systématiquement conclusive, un vers toujours fermé sur lui-même, une syntaxe volontairement appauvrie, le discours devient presque lisse. On ne peut plus vraiment parler, ici, de tension entre le continu et le discontinu. Dans les **Assauts**, par exemple, une syntactisation tenait ensemble les fragments hétérogènes tout en accusant le choc de leurs rencontres «forcées» ou «fortuites» alors qu'ici, la cohérence interne des énoncés (ce continu) et l'absence de lien entre eux (ce discontinu) les isolent plus qu'elles ne les confrontent. Il s'agit, plutôt que de tension, d'alternance : énoncé continu, retour à la ligne (rupture); énoncé continu, etc. Il n'y a plus de tension entre le vers et la syntaxe (comme celle, par exemple, de **La vie n'a pas de sens**): plus encore, la récurrence de la structure syntaxique créée, d'un vers à l'autre, un strict parallélisme de position des classes fonctionnelles. Même si la

sentence prenait beaucoup d'importance dans les recueils antérieurs, la présence de groupes suspensifs, ainsi que la brisure des énoncés par le vers y entraînaient des déplacements, des *différences*. Dans le **Monde comme obstacle**, la phrase (la voix) n'est plus jamais suspendue, retombe aussitôt après s'être élancée, dans un processus de répétition beaucoup plus inexorable que ne le serait par exemple celui d'une métrique. En fait, cette phrase et ce vers toujours refermés sur eux-mêmes bloquent toute protention. Seuls quelques processus rétentionnels (un anaphorique, une reprise lexicale), ramenant l'attention vers ce qui a précédé, maintiennent un minimum de tension dans la lecture, incitant le lecteur à recomposer quelques liens entre ces sentences disparates, ou encore, à saisir les infimes différences entre ces énoncés-vers trop semblables.

Les **18 Assauts** assemblent, en les syntactisant partiellement, des fragments de discours hétéroclites, en un mode de mouvement qui privilégie le discontinu, l'autre et l'inachèvement. Dans ces textes, les significations « incomplètes » de chaque fragment semblent *se repousser*, se faire concurrence les unes les autres, pour créer une caricature bigarrée de notre monde à travers des éclats de paroles arrachées à tout contexte. **Blessures** privilégie aussi le discontinu et l'inachèvement. Toutefois, entre les fragments (qui se comparent ici, plutôt qu'à des citations tronquées, à des traces symboliques de luttes intérieures), les significations semblent vouloir *se contaminer*, grâce aux éléments de rappel (phonétiques, syntaxiques, intonationnels) qui créent un processus d'associativité. Dans **La vie n'a pas de sens**, la part plus grande faite à la continuité, au même et à l'achèvement (sans que les tensions ne disparaissent) permet la constitution de petits « mondes » dans lesquels, à cause des reprises de la phrase et des croisements d'isotopies, des rapprochements se font et se défont entre le perceptible et l'intelligible. Des significations s'échangent, mais ne se fixent pas, malgré l'introduction d'énoncés sentencieux. Par contre, dans le **Monde comme obstacle**, l'alignement systématique, l'identité de structure ainsi que la discontinuité sémantique et référentielle de ces « sentences », font que les micro-événements ou les états de choses qu'elles exposent, apparaissent à la fois isolés et indifférenciés les uns des autres. Cela provoque une *annulation du mouvement*, une *immobilisation du temps*: le *toujours autre* (sémantique ou référentiel, d'un énoncé à l'autre) se combine à un *toujours identique* (de la structure phrasique) et refait le même. Avec cette disparition des tensions, on n'a plus, comme dans **Blessures** ou, différemment, **La vie n'a pas de sens**, une contamination, une pluralisation des significations à travers une multiplicité des rapports, mais une sorte d'interchangeabilité des *choses dites* à travers l'homogénéisation du *dire*.