

Au ras minimum *suivi de* Le recueil poétique : Théorie, analyse et expérience

**Mémoire présenté comme exigence partielle du programme
de maîtrise en études littéraires**

Par

Bernard Bérubé

**Université du Québec à Rimouski
Juin 2007**

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de son travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, l'auteur autorise l'Université du Québec à Rimouski à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de son travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits moraux ni à ses droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, l'auteur conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont il possède un exemplaire.

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	ii
1. <i>AU RAS MINIMUM</i>	1
2. LE RECUEIL POÉTIQUE : THÉORIE, ANALYSE ET EXPÉRIENCE	131
2.1. INTRODUCTION	132
2.2. THÉORIE	136
2.1 <i>Études littéraires</i> (1998)	136
2.2 <i>Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme</i> (2003)	141
2.3 Synthèse	145
2.3. ANALYSE	147
3.1. <i>Douze bêtes aux chemises de l'homme</i> , Tania Langlais	147
3.2 <i>Le rayonnement des corps noirs</i> , Kim Doré	157
3.3 <i>Des fois que je tombe</i> , Renée Gagnon	161
2.4. <i>AU RAS MINIMUM</i> : ÉCRITURE ET EXPÉRIENCE	165
2.5. CONCLUSION	170
BIBLIOGRAPHIE	173

Bernard Bérubé

au ras minimum

demi-finale

violette violette
ô violette
tu es belle
tu es comme slobodan milosevic
mais belle en tous points
enlève tes vêtements
je te donnerai
la pleine page
du poème

Seul et sans mémoire. À mi-chemin seulement dans la douleur. L'arbre en question se voit par la fenêtre. L'esquisse d'une discussion. Les champignons ou la dérision sont sa drogue favorite.

un poème
plus court qu'une cigarette
plein d'elle
nue

sous le poème
un cancer
entre ses lèvres

Punition. À genoux. Ce corps épinglé à la cuisse
Sueur et chute. J'ai voulu connaître la nature de
son étreinte, j'accepte de régner sans maîtrise.

Chère compagne, nous pouvons le dire : il n'est aucune politique qui n'éclate devant l'inquiétante douceur de ton vagin sinon les bénéfices de ma vénération. Encore une fois, j'accepte de régner sans maîtrise.

Une femme. Un garçon. Tu maquilles mes arguments avec le sang. Tu manges mon désir la nuit. J'ai plié les genoux. Je dors maintenant noyé sous la ligne du sexe. Le lac de ton urine me roule en rêve de maître tiède.

La sexualité féminine ruine mon sommeil. Déjà la forme de tes cuisses dissoutes dans un autre sommeil attaque l'intimité de mes restes diurnes. Quand tu dors, j'adopte malgré moi l'austère logique du désir seul.

Je voulais alors et pour une fois seulement un peu de sexe à quatre mains. J'ai déposé les genoux. Je suis maintenant à la recherche d'une étrange punition.

Tu m'as dit à la blague en venant vers moi que tu pourrais régler mon problème de masturbation chronique. Nous y croyions un peu. Certes, tu avais alors bonne haleine. Tu parfumais légèrement tes aisselles. Le plus souvent, ton sexe goûtait bon. Même après la troisième fois. Certes, j'avais un problème. Ma vieille amie, tu n'as rien réglé.

Maintenant il ne fume plus et voilà déjà quelques temps qu'il a dit à son amour de rentrer avec un autre garçon. C'est un parc sur une île. Deux hommes s'affrontent pour l'obtention d'un privilège inconnu. Sa lenteur de dissolution demeure intacte.

épouse-moi
petite constellation
sans poils

Il t'appelle. Soutient son regard vers ton amie.
Dentition parfaite. L'enfant secret ton corps
arrêté la nuit. Au petit matin, un an plus tard,
quelque chose ne tourne pas rond.

(dans la rue
la neige ses seins
au nord
la neige
dans la rue)

Viens vers moi. Je ne prendrai pas de photo.
J'abandonnerai tout poème. Je n'ai jamais
planifié de mariage. Je n'ai pas taillé ton sein
pour en appeler à lui.

nue, tu souris.

le sexe

véhicule
des humeurs

Cet appel te retient. Ton amie couche maintenant avec ta sœur. Deux dents lui sont tombées, qu'il garde dans un tube de plastique propre. Ton corps poursuit son chemin sans maître. Tu gardes désormais quelque souvenir dans une petite boîte de métal carrée, sans motif.

elle ne bouge plus
n'est presque plus visible
il se tait et
somme toute
devient nerveux

Quelque chose nue te retient dans l'attente et donne au corps l'élan qu'il faut pour rapporter en son centre la patiente atteinte d'une cible quelqu'une. Quelque chose nue argumente et tremble devant le sexe encerclé par la police de nos mains. Quelque chose nue porte vers l'extérieur ce cercle de pures terminaisons. Quelque chose nue argumente contre. Quelque chose nue pose. Quelque chose nue propose une longueur dans le scénario, tentative pour s'esquiver

anna nue
anna nue près de l'arbre
plus parfait silence

sans croire tu ouvres n'importe quoi te montre la nature
subite des architectures projetées sous toi si nue tu
ouvres n'importe quoi bâcle l'ouvrage je lance la
voiture dans cette rivière ouverte sur tes lèvres si nues
tu boucles ce qui arrive m'arme contre les promesses de
sexe je promets à tous ton intime présence si nue tu
fermes ce qui doit venir je dresse une liste je dresse une
liste et brûlerai la corde des marionnettes les voir savoir
leur plan échoué sur la coque ouverte de nouveaux
procédés les voir oubliant ce qui est tu et qu'ils savaient
tu si tu et nue tu veux les voir me voir retourné comme
le corps universel d'un insecte si nue tu donnes la clé
qui t'ouvre que croire du maître qui sue

des doigts toujours commercent puis divorcent

Je te propose de lier en un cercle ouvert un effort de langage à l'exquise salive de ton sexe offert. J'inclus dans ce cercle ton corps et le mien et l'embrassement élégant de cette rivière où se trouve saisie notre image d'amants timides.

Elle m'avait dit d'éviter toute vulgarité, alors qu'elle-même savait les gestes qu'il faut, savait qu'existe entre nous une mécanique génitale infaillible. Elle connaissait les principes typographiques du corps qui vient faillir dans l'étroitesse, dans l'espace du texte. – J'ai écrit contre elle. J'ai écrit contre sa bouche autour de moi, ses cuisses se sont ouvertes contre ma langue. – M'apprit-elle aussi que c'est histoire de salive, salive et humide doucement mon chou, longuement là. – J'ai accusé son sexe serré entre deux lignes d'avoir compromis la pure pilosité de la page.

lumineux
comme une phrase

un mot
au hasard

mange des oranges
en bombant le torse

autre mot
plus retorse
nécessairement

abattoir et pâture
cuniculiculteur

dernier mot
lumineux tiens
gegenschlein

quelques routes de plus
quelques chutes

j'apprends des fatigues de poèmes
parfaites

une noyade
la tienne

traces sur la
cuisse du
lézard
une feuille de thé
perpendiculaire
un insecte
écrasé
un architecte
sur ton corps
la faim t'aime
tu l'aimes
anna partie rêve banal jeunes filles nues

Quelqu'un dit. Ses seins taillés dans une page
du tao. Maîtriser l'espace blanc entre les
cuisses, la lettre dans le poème. Quelqu'un
écoute.

on tente d'engager sa modestie
sur un plus humble chemin,
puis quelqu'un vous suggère l'idée
d'une action
de grande qualité

très tôt
le choc du corps
sur le sommeil
la vitesse veille
ouverte comme une blessure
notre rébellion à tous
personnelle et silencieuse

()La possibilité d'une esthétique de la fraude se trouve abolie par la façon dont il se détache immédiatement de sa plainte. Il prie ce qui l'accuse d'accepter la forme même de sa paix dans la structure de son arrogance. Personne autrement ne saurait souligner de façon si audacieuse la probable erreur de sa parole.

une forme de calme s'épuise dans la suture de l'œil.

tu construis une cathédrale
avec les trois dix sous
de ta monnaie génitale

Nulle grossièreté : tes cuisses ouvrent mon image,
comme mon sexe offre à tous une lecture du poème
intérieur. J'aimerais te croire chaque fois que tu bouges.

petite conque stop où te caches-tu? stop eu Lisa et
Clotilde stop Delphine stop Claude stop Ludivine
stop aucune comme toi Ludivine souple tordue même
mais ta précision cloue-moi encore stop machin de
Claude trop dur stop Delphine douce mais lente laisse ton
château stop Clotilde et Lisa s'entendent trop bien stop
superflu conque à cloaque reviens stop amoureux stop
embrasse ton joli derrière stop et ton mari stop

son travail est le succès du calme

une soi-disant erreur
dans sa première maison

J'attends dedans ton temps d'ecchymose. Sous ton visage retourné d'ecchymose fleurie, de blessure au ventre. Ta blessure florissante embrasse mon visage à l'intérieur du corps de ta lumière retournée. Retourne-moi à ton tour comme une blessure de peintre.

Une cathédrale. Une barque. On élabore ensemble un plan. Ce plan nous retrouve dans notre désunion secrète. J'ai un projet de mémoire pour me rappeler ce qu'aura été ta vie future. Apprends-moi encore jusqu'à l'intérieur.

à mi-chemin
entre ton sexe
et tes seins,
je me tiens silencieux,
retourné du désir
de non-maîtrise

Le corps : juste configuration atomique. Une faille dans la clinique ouverte.

Descente et retour. Toujours la main tendue dans la vibration de l'œil. Fête et défaite : prolongation de l'œil. La langue retournée. Fête et défaite.

le feu vieux symbole
se brûle lui-même avant le début
de l'esquisse

triste fée déclinée
sur le filament électrique
de l'air

belle, douce, sordide ..
en ton fonctionnement atomique

ton corps
à la lettre
une surface
comme un œil
crevé le cercle
témoin nerveux
me cloue
à tes poils

la pupille produit
un liquide chaud
et vertical
une précise poussée
dans la bouche
amoureux
je te frappe
et tu as mal

j'habite un appartement où il fait chaud
et par le seul pouvoir du regard
je tue les insectes et les oiseaux nuisibles

pour une dernière fois :

cuisses, etc.,

exilons-nous
hors des lèvres

Un voile de poils. Quiconque partage dans la vérité et l'odeur. Langue invitée dans le goût blond-brun. L'œil tremble aveugle et je perçois ton royaume de poils. Je me tais, et tu baises de nouveau dans un coffre de mots. Je me tais montrer ton corps dans la pleine lumière quiconque a des yeux, un sexe affirme dans la pelure ce matin déchiré. La pelure la lumière le matin tranche enfle et fait éclater ce sapin d'ailleurs déjà éclaté dans le couloir espace-pluie du corps; le regard ce matin vers rien. Je me tais comme un viol dans la morale de l'œil dans la petite chambre de la langue, morale d'œil accueillie dans la petite chambre du corps entre les parois de cendre soufflée. Accueil sinon l'exil et figure d'arbre écarté, petite fille qui tue. Je me tais et découvre dans la pelure le seul crime à adorer, le seul clitoris vers lequel bander son arc, parce que tu es beau accueilli sous la langue, parce que tu trembles accueilli dans cette morale d'encre blonde de figure perdue en son corps de cendre, vague, vague, le cercle atomique déjà heurtant les parois et pourtant si perdue pourtant, que je me taise cette petite fille perdue en cendre et lèvres d'exil ou la chaîne qui lie à l'œil caché et baveuse jusqu'à l'anneau anal la petite fiancée blonde si perdue en sa mer de poils au cœur de la levure des yeux, petite fille prise dans la levure, la fiancée et l'anneau, l'étoile brillante et rose, au cœur des cuisses affirme l'orage d'une seule seconde, ce sont ces sutures du sexe et baveuses petites lèvres blondes je vous porte silencieux comme un arbre sa blessure de feuille. L'anneau fiance à nouveau. Je me tais.

Tu parles. Ton sexe détend un arc d'orgueil. Un fin cordon d'audace me lie à toi. Des phrases sont encore accrochées au silence de ta cuisse. Pendant que la violence du désir coule de l'œil ouvert, calme, humour, sexe et poème s'organisent autour de ta bouche.

Arbres nus. Rue nue. La neige nue embrasse le corps
des citoyens nus. J'ai vu ma compagne nue un matin.
J'ai embrassé ses seins. J'ai remercié quelque chose,
l'ai découpée en plusieurs morceaux égaux. Morceaux
nus. Langue nue. L'ai avalée. Morceau par morceau.

j'entends mon œil
respirer.

Ouvre-le, et brûle ton ancienne
langue.

espion cloué dans l'œil

Un mariage

I

toi
seule
tes sous-vêtements

sur le sol

et

humides

toi seule

à genoux
et
entre les fesses
invisible

quelqu'un
qui
dort
te lèche
le cœur

toi

tes sous-vêtements
sur le sol

et

humide

ton nom
toi
et
ce qui bande
en nous
nus
et
humide

un pénis
ta salive
et une tache
d'encre

II

ton nom
toi
est
ce qui bande
entre nous
nus
humide

ta salive
est une tache
d'encre
en forme de pénis
sur la page

mon regard
est une tache
de corps
sur le matelas

la base est
sortie
par la fenêtre

ta bouche
est
une tache de mémoire
à la base du gland

mon obscénité
une tache
de mémoire
que tu portes
à la cheville

je t'aime
pendant que
nous nous
portons
comme des anneaux
je te demande

tu dis
nous nous
marions
en secret
et
par derrière

tu m'inventes
un lit
dans tes poils
je regarde ton anus
comme une télévision

tu ris
je ris
un mamelon
dans l'œil droit

je te lave
tu me laves
nous nous
léchons à sec
exquis

viens
sur moi
tes petits poils
lisses

je te porte
tu me portes
nous nous
marions
exquis
et
sales

a
l
l

a a
Catherine
hhi u g
as g é
a il
t n r i
te q
e u
caca e

maître

natalie mon amour soit ma catherine soit ma main tout usée natalie soit on caca-maître

I
la mouche

Tu marches sur la rue
joie froide dans la poche
certains amis
ternis sur l'onde
de choc de l'œil
et tu tires
(chien, crosse, joie froide)
dans les yeux

proximité d'odeurs
vrai corps d'eau
au-dessus des ruines
l'écorce de ton image
des cadavres
dans les arbres
une mouche
roule doucement
et nue, sur mon poignet

le canard noyé.
suffocante
la nuit une respiration
 crevée
couple parfaitement sulfureux
des corps tombent de fatigue dans l'eau
la sueur clouée
dans une mer
de mouches

disons un corps attentif. disons un ruisseau chaud dans la gorge. un feu fluide sur les doigts. disons que je te désire. disons le désir vissé nu.

lumière, chaleur,

ta cuisse oubliée
en pure inertie.

elle aussi ouverte
comme un œil

le vent
sur ton ventre
ton sein
la neige

ouvert au lieu
telle une présence crevée
circuit fluide
surface nulle
pure image refoulée
l'équilibre liquide
ton corps ce verre
l'œil tout entier ouvert

le paysage dans la sueur
l'effort la pupille close du lac
le sexe arrêté la terre sur les lèvres
la vitesse poussière
l'animal dans l'architecture
le cancer de l'air
les seins et la chaise

la dissolution du souvenir

Un objet retrouvé. Cuisse et demi-lumière la nuit. Un lit brûle
des mégôts de temps. Comme un rasoir dans ton ventre une
rivière sous les cuisses. Ton ventre frôle ma main qui descend.
Vrai souvenir déjà. Accroché à l'œil, le pur véhicule de l'air.

sons
sur l'œil
de l'anguille

trace en ton sexe
le départ
que personne ne prévoit
jamais
j'habite ta famille de poils
comme une anguille
un œil neuf
ta noyade intime

Tu grimpes aux arbres. L'œil du temps crevé ton corps idéal.
Une peau unique, la surface masturbée de l'œil et seul roi de
parole un œuf de sang dans la roue du ventre. La lumière
fendue sur ta cuisse épinglée.

la ligne verticale et limite
ta poitrine le couteau d'eau
s'enfonce le bruit mort
sur ta main l'animal
un canard cloué
la surface du couteau
ton sein l'île un cercueil
pour la couleur de l'eau

le feutre où nos deux pensées
se composent décompose
le frottement de ton corps
sur la cuisse du monde
de cela même par quoi nous
nous unissons nous tenons
l'extrême possibilité de
vivre je t'appelle demain
soir nous mangerons nos
gants et nos yeux

comme un lac comme un visage
ton corps mon corps
la tête l'animal égorgé
ce sel de reins qui brûlent
sous les vêtements
ce sel animal l'œil
l'animal
comme un lac comme un visage

temps : l'œil
et la rue et la
chenille nue
sa suture future
sa suture parfaite
l'arbre l'orgueil
leur procédé l'an
guille ton énergie
le temps d'une suture
la vitesse sur tes cuisses

la passion neutre des nerfs
une coupure et sa fumée
du feu du sang
blessure dans la vitesse

quand elle apparaît
comme une vague de nœuds

dans la suture la paupière

corps parfait d'oubli
devenu circuit nerveux,
accident atomique
insectes nombreux
lumière verte
derrière les yeux
coquille de voix ouverte
légèrement

un contrat conclu
entre ta main
et le pôle sud du nerf
la limite de l'œil
la langue
le dernier discours
le contrat blesse
il s'appelle
l'œil crève la bouche

ce frisson qu'immobile
torture lente sous la lumière
dedans et d'elle
structure : inertie
au moins la musique
sa déclinaison atomique
jusqu'à toi
une photo

courbe
dans la ligne de vie
de tes occupations
la mouche
comme un espion
le sait
une minute avant toi

II sa vitesse

une fête

ton ventre
ma main
un œil
ouvert
comme un fruit
le couteau
tes lèvres

la lenteur de l'espace
on crève un lit
comme un jeu

des douanes disloquées

des traces brûlent
comme une frontière

soudain
défaite

le rasoir de l'œil
dans la main
soleil et peur dénoués

*

malgré l'anguille
et l'œil toute
couleur offerte
au désir du corps
de ne plus désormais
se partager que
dans la crevaision de
la fine couche moite
de l'air
cet étrange feu éteint
sur la bouche
cette fine douche tiède de sueur
entre les seins
sa parole sur l'œil
bref, rien ne brûle
ou tue la lumière,
ni la déchirure de l'image
sur ta cuisse

**

hors de l'œil :
tous les tueurs
la poussière
le soir
une anguille sur le trottoir
un long courant électrique
la vulve en réseau
dans la longue procession
des atomes dans la gorge
le liquide chaud
de l'hiver sur le visage
le soleil et la peur
hors de l'œil
le son inacceptable de l'allumette
au-dessus du sexe :
la lueur dans l'œil du cervidé

une minute pour vivre
la poussée de l'œil
en résistance comble
de retour sous l'eau
longtemps l'anguille
devenue chemin
l'atome sa carte
le dernier mariage
la sueur sèche
de l'œil

l'œil touché
anguilles en feu
ton haleine est une route
la langue une perte totale
comment ne pas tuer
comment lever la nuit
si ta bouche l'animal mort
cloue l'image noyade
sur le canard,

sous l'écureuil anal
la punaise

le matin
la lumière.
un feutre inquiet
vibre dans l'extension
de l'œil :
le tueur dans l'ombre

je joue et touche à l'eau
sous la pensée du paysage
se déchirent l'allumette
du lac, le soufre
et l'anguille d'argent cachée
sous les mégots quelques algues
entre les algues une truite
de rasoir. tu prends la truite
et te rases la moustache
du poignet. je joue et
te touche la nuit
derrière le sexe du sommeil
se déchire un œil inconnu
dans le sang de ton œil
tu bouges encore viens jouer.

III
inventée

Ton image bouge vite
une pièce en feu
un homme brûlé
une bouche sous les marais

on se regarde
la ligne exacte de l'erreur
le vrai liquide d'œil
dans la main sur les lèvres
la chenille nue du sexe
la suture finale de l'œil

la subtile fiction des poils
tu remues les lèvres
au cœur incassable
de leur extension
se crée la distance

mur de pluie
des lèvres bleues
crient dans la main
un enfant découd
l'œil
drapeau déchiré

la langue sur l'œil
toute surface
elle cherche la pupille
comme un trou d'armure

elle a l'extrême regard du client
sur la peau la suture
d'une vie intérieure
son œil est une guérison
qui blesse

une lenteur dans la vitesse
de l'œil un geste
suspect dans l'extrême
neutralité du silence
aucune fulgurance

un œil vers la rue
une vague de trous
vers l'intérieur
de l'œil
cette absence de feux
qui ne dévaste personne.

une mouche
corps nouveau
à l'intérieur des yeux
espion silencieux
nouveaux jeux étranges
une mouche
une table
un défaut dans l'œil

produire le langage
de dieu, un mur d'odeurs
dans le cerveau des enfants

les fruits difficiles

à la surface de l'œil
un creux
sous les doigts
comme la mouche à ta cuisse
épinglée

un creux
une erreur de
dialogue
entre l'œil et la
victime

un creux
à la surface de l'œil
l'eau t'imbibe
te donne un autre sexe
tous les disparus
le savent

tous parlent
tous tuent
régulièrement

des insectes
à la surface
glissent
de nouveaux arômes
sous la musique
une peau dont on ne
se serait jamais douté
tous les morts
dans l'œil
l'œil pour tous les
corps sa victime
son objet
un jeu d'espion
sous la ruine

une mouche
un marteau

tu te la cloues
dans l'œil
lentement
les fruits difficiles

à moins que nous

n'apparaissions plus

des doigts traversent les animaux

dieu
comme un dialogue
entamé

toute l'odeur l'anguille
le cerveau surpris
des enfants
et la loi

tous descendent
vivants
l'escalier

comme quand
un corps tue
tout orage

tu glisses quand glisse

sur le mètre courbe
une punaise

détruit ton
effort des
tumeurs de salive
broyées aux lèvres

un sein sans parole
possible tombe
sur des éléphants
de cuivre et
forme un creux
à la surface de
l'œil

le sourire
les cœurs rouges pochés

la voix se lève bleue
des jours tiennent lieux

les cuisses ont des rues
de messages

personnels :

un mur d'odeurs
les enfants sont surpris
leur cerveau dans un
éléphant de
cuivre

une surface dont le
creux crève
l'espace

des heures tiennent lieux

c'est pourquoi tu fouettes
tes rues avec une anguille

elle s'agite et ton confort
en sens inverse

temir calmement la joie

trouer
les pièces de monnaie
des doigts divins brisés

le désert brûle l'île sous ta langue
des fruits

courbé convexe
ses odeurs mathématiques crevées

un homme est un parfum brisé
des fruits salés sur ses rues

nous jouissons de mouches
agrafées à nos genoux
le sang sur ta chance
un cercle où s'écoule
dieu

*

à la limite de l'œil
je te trouve
assise sur la terre
de ton corps

les yeux retournés
vers tes propres croix

tu ne nommes rien
détruite et nouvelle

hors la périphérie oculaire
roulé en rêve de maître tiède
ton urine

détourné de la juste forme

je te trouve assise
la sphère ton seul excès
ton roulement tiède

tu détruis toute soupe
sous ton visage
la distance tremble

pareille à un œil

la distance tremble
définie par la limite
dans laquelle
tu t'assois
tremblante

décerné le prix ni hors ni dans
la limite apprise de tous corps

où je te trouve
assise

des fruits épinglés

l'équilibre
y tombe
un corps armé

ni hors ni dans
la limite
la frontière où
l'œil

habile en ton jeu sourd

des feux de lits morts sur le sol glacé
la neige
le début croisse

habile et sourd en ton jeu tu signes
des territoires des forêts de faux rires

triste tu tues tout orage
épinglée d'images
une langue de punaises folles sur les lèvres

trembler tout éteinte
je te trouve assise
dans le cuir de
l'œil
 embarrassée par le sang

les mains pleines les gestes
les mains pleines des seins
sur tes rues les insectes
glissent hors et dans les mains

les fruits détruits le jour

prospère tu jouis
la sublime clausturation
de ce soi vissé
à rien

*

tourné contre
l'œil
le corps lent sous tes mains
bleues tremble

son calme est une montre détruite

les images inoculées des fruits
sur tes cuisses
coincées
un angle sublime dur

personne n'y croit

tous tuent
tous regardent

une pierre une main détruite

des corps particuliers exagèrent

l'influence monolithique de
l'œil
sur les cuisses coincées
la vis divine
dans l'angle d'un dieu parfait

un œil vide lève or et poussière
fixe morne terre sexe

repris inversé ses mains justes
aussi vides
un objet pour une fois à sa portée

la personne humaine glisse lente et spirale
feutre croisé sur son alcool de lèvres lisses

tous tuent
tous regardent

une terre qui tue tremblante
ton intimité de désert la nuit
sur mes lèvres sous tes cuisses
coincées des yeux parfaits
leur portée terre et sexe

tu regardes vers l'intérieur
aucune ambition peu de
phrases nourrissent ou
détournent la vraie
portée où tu rêves tu
parles les anguilles
soudain mornes coulantes
les anguilles soudain
lac
page

un corps lent découvre
tes particularités

rien qui ne soulève
comme tes seins
sous la terre

l'étrange visage de tes rues

où les insectes ont sous la peau
un second corps

anonymat oubliée
vissée aux objets
la longue portée de l'œil

ne plus rien soulever et
que croire dans l'urgence

nous sommes prêts tu t'excites
vissée à la limite

tu oublies et relèves le monde tes épaules
qu'une ampoule de trop ton ampoule
ton excès
dieu
nous hors périphérie
nous périphérie
mangeons des images

des doigts cisèlent des aphorismes
des corps pliés sur eux-mêmes
des doigts oubliés dans des disputes
des rues

l'idée même de ton retour à
dieu
ne nous rend plus fous

des rues nourrissent le plus urgent
la terre le sexe nous
hors périphérie
clouons sur nos ventres
des images des corps
nous périphérie
clouons des rues
sur nos cuisses
où

je te retrouve
assise
désertée de sang divin et
nue
de façon générale

*

les ustensiles humains
séchés
nous quittons notre taverne
universelle
amoureux géographiques
en notre lit
les espaces crus tombés

nous soulevons finalement
de nouvelles positions
abandonnons les images
et nos fruits construits
ne désirons que terre
dans nos mains la
lenteur nue du sang

nous partageons les odeurs
du pays

nous tuons regardons et
ne nommons pas

rien qui ne puisse être tu

que l'éléphant lent des corps
nus pour attendre

nous un outil

le dernier alcool sonore
le clou une longue pente
le beau corps froid de l'anguille
la longue descente du beau
corps froid de l'anguille
nous cloue à la terre sonore et nulle
où absolument rien ne s'écrase
sous une surface creuse

un jouet froid sur les cuisses

une mouche sur dieu
la peau de l'œil
sur la mouche

la mauvaise pensée instantanée
s'installe
sur les rues noires des reins

dans la cour les yeux fermés
un cercle une forme de
fumée solide où s'attachent
des poumons de poussière

une cour sans maison sinon
la clé des formes

tu deviens sans corps
la limite de ce que je peux dire
de nous

de lents insectes glissent sous notre surface
délibérément ouverte

où un effort de salive demeure

comme un singe totalement rasé
des allumettes au bout du souffle
je me tiens ici seul à la surface
ton désir entre les lèvres cousues
la longue marche de tes poils sous la main

soustraites d'ombre détruites
construites

je nous trouve assis
vissés

une bête seule ouverte au ras du geste

trop de lézards mâles est fatal aux femelles

des bêtes sur le terrain de dieu
tes seins ont la forme des anguilles
lorsqu'elles brûlent
une forme parfaite
le danger d'être une arme nue

soit deux corps en pleine lenteur
leur image clouée
sur le ventre

une troisième personne
leurs atomes se déclinent
autrement punaise sur les lèvres

comment parler
et ne pas tuer
dans la durée saisis

chic et vieux

la torture de son nom
dans la bouche,
il affiche la complète
tristesse
de l'œil épinglé liquide

sous l'ongle
la lenteur
poussière

dans la salive
tiède
la langue

dans la suture
de l'œil
soleil et peur

nouvel arsenic

la musique hors de son verre
d'atomes
induit sur le sol
la conduite sauvage
du cendrier

le tueur en pleine fissure
son image sur la lenteur ouverte
circonscrit exactement
le diamètre de son île
de poils
entre les seins et les yeux bleus
l'éclair quotidien décollé :
sur le sourire du sel

marinade torture

j'observe
ton souffle
dans sa forêt d'atomes
toute la nuit
dans sa coupe de délire
parmi les anguilles
une structure
humide et comble
une erreur dans le calcul
de sa portée électrique

projeté vers l'avant
dernier obstacle optique
intime et refusé

le corps trouble
quart de pouce de peau
circonscrit aux archives

nous nous souvenons toujours plus
et avec la facilité
la clôture du domaine

j'invite ta peau décimale effacée
le jour nous dormons
cloués d'orgueil

feutre tel un chat dans l'engrenage

le grain du sourire
court moment
dans la dure distance
de l'œil

vulve visage sang sur le sel

tes cuisses
comme la comparaison idéale
bougent rapidement
trop pour le couteau
que l'espace du ventre
à demeure et l'ascension
au cœur en plein jour

une fissure
jusqu'à l'anguille
sous les cuisses

le mensonge ignoré
si lentement
que la peau s'efface

.. que la langue
sous les fesses
puis le désir maîtrisé

élégance sous l'eau

le bracelet d'eau
à ton bras
brûle la bouche
comme un mégôt
aucune excuse
aucun atome spectateur
le lac anonyme
la noyade incassable

le retour du liquide sur l'œil tiède animal

tu brûles des chenilles
comme un revendeur de morts
ta bouche : une vitesse
qui s'accumule le temps
d'être noyés nus
le trop regard de l'eau
l'orgasme
tue l'anguille
quelque chose que l'on
remercie coule
de l'œil

penser l'objet
le clou ouvert
un seul geste possible

tu remontes la rue
le vent trouble des mains
sur tout le corps

une langue sous la peau
qui s'efface
rien qui puisse

modigliani sur les eaux

comme le sel extrême
l'alcool classique
sur les lèvres
la récompense intérieure
du buveur de fond
j'aime ton ventre pour le couteau
la musique pour la suture
la douleur couchée
au ras minimum
que la goutte d'eau
qui nage sur l'eau
l'œil et le nerf tus

si on peut prendre
pouls d'un corps
ses battements morts d'étoile

si on peut toucher
le filament atomique de l'air
changer le volume de son registre

je rends les armes au tueur
dans l'ombre ta parole est un insecte
mon œil le lieu humide idéal

pendant aucun matin

l'encens descend lentement
dans le poème
son corps de fumée
est un fruit intérieur :
timide, rouge
battant comme une tôle
où peut ternir
la foi
s'arrange

j'ai vu sur ton corps
pendant le sommeil
le mariage dont tu rêves

anneau et fiancé
confondus
toi tout autour

jusqu'à la robe intérieure
un cercle d'atomes une tapisserie d'anguilles
portée par tous et tue

le volume de la pupille répandu

la sueur sèche
des lèvres
la langue
arrêtée
que le thé
dans l'œil
l'alcool de
l'anguille
sous le cœur
tes poils sont un seul livre
où tout est dissous
je te crois
même absente

vide comme une veine
toujours plus l'air
de l'œil sa projection
vers ce qui ne peut
se nourrir c'est se tromper
l'heure qui tourne ne revient
plus jusqu'à toi
ni les atomes secoués
sur l'onde de l'œil

au ras minimum du vivre
les doigts sont des clous la pluie
toujours le mouvement moindre

imaginons de nouveau l'eau
sous ce geste le peu d'œil
sans doute toute distance

ni départ ni retour que ...
le ras minimum du vivre
sur la peau parasite

rien qui puisse

dans la distance
l'œil oublié
tire de sa poche
toute cadence
l'écrin sauvage
rien qui puisse clouer
le canard mais l'eau
dans son cercueil brun
un point très loin
comme la page
du lac

LE RECUEIL POÉTIQUE : THÉORIE, ANALYSE ET EXPÉRIENCE

INTRODUCTION

Comme nous proposons, dans la partie « création » du présent mémoire, un recueil de poésie où la mise en recueil et la composition des textes et des différentes parties du recueil tiennent un rôle significatif, il nous semble pertinent, dans un premier temps, de faire un bref survol des recherches et des réflexions actuelles portant sur la notion de recueil et de proposer, à la suite de ce survol, une réflexion sur les différentes possibilités qu'offre la mise de poèmes en recueil aux stratégies mises de l'avant lors de l'écriture poétique. Dans un deuxième temps, il serait intéressant d'observer différents modes de mise de poèmes en recueil. Pour ce faire, nous proposons une lecture de trois recueils émanant de la jeune poésie québécoise. Ce choix de corpus sera au passage l'occasion de souligner la qualité et l'originalité de la production venant d'une nouvelle génération de poètes qui commence, au début du vingt et unième siècle, à se tailler une place de choix dans le paysage de la poésie québécoise actuelle. Cette démarche en deux temps permettra de construire une réflexion autour d'un mode de l'écriture poétique et de l'illustrer par des exemples contemporains et pertinents.

Les études et les réflexions théoriques liées au recueil sont, mis à part quelques exceptions, relativement récentes. Nous consacrerons principalement notre examen des recherches portant sur le recueil à deux sources majeures, la première datant de 1998¹ et la seconde de 2003². Si le numéro d'*Études littéraires* propose avant tout une lecture des rapports entre la forme du recueil et les genres que ce dernier supporte, le livre dirigé par Langlet offre une série d'articles tournant autour de trois axes, soit les « formes du recueil », traitant des genres

¹ Un numéro entier de la revue *Études littéraires* consacré au recueil, préparé par François Dumont : *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, hiver 1998. Les références à cet ouvrage seront dorénavant données dans le corps du texte entre parenthèses et identifiées par les initiales *EL*.

² Irène Langlet (sous la dir. de), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, 333 p. Les références à cet ouvrage seront dorénavant données dans le corps du texte entre parenthèses et identifiées par les initiales *RL*.

du recueil; les « logiques du recueil », autour des différentes stratégies et structures de la mise en recueil; et les « acteurs du recueil », relevant, autour de la question « qui fait le recueil? », différentes formes de recueil, comme l'anthologie ou le volume d'œuvres complètes, et soulevant particulièrement des questions d'ordre institutionnel. Les articles ou chapitres nous intéressant davantage traiteront surtout du recueil poétique.

Il s'agira, à l'aide de ces comptes rendus, d'esquisser une réflexion sur les rapports entre l'écriture poétique et la mise en recueil. L'idée de rapports entre la mise en recueil et l'écriture poétique peut paraître banale, puisqu'un livre de poèmes³ est par nécessité un recueil⁴, mais la mise en recueil pourrait aussi être lue comme un des processus de l'écriture poétique et il serait alors intéressant d'esquisser les stratégies ou les modalités selon lesquelles opère cette forme d'écriture poétique.

Le recueil de poésie peut premièrement emprunter diverses formes : recueil de poèmes, recueil de suites poétiques, recueil de recueils d'un même auteur rassemblés par l'auteur en un seul livre, recueil de poèmes divisé en plusieurs parties indépendantes ou non, etc. Le choix de la forme du recueil poétique devient alors un premier objet de lecture. Chaque partie d'un recueil peut ensuite obéir à une structure particulière interagissant ou non avec les autres parties. Il s'agit en somme d'observer les différentes structures composant le recueil, du poème au recueil lui-même, et leurs rapports entre elles. Au-delà de ces questions de structures intervient celle de ce que nous avons appelé la « mise en recueil comme écriture poétique ». L'idée principale de cette hypothèse de travail serait alors que la composition du recueil soit une écriture comportant des

³ Même une revue de poésie, *Exit* ou *Estuaire* par exemple, est une forme de recueil.

⁴ Bien qu'il puisse y avoir des exceptions; pensons à *Les cendres bleues* de Jean-Paul Daoust, livre constitué d'un seul long poème.

effets de sens et produisant un discours autonome ayant pour objet des enjeux formels, thématiques ou autres. La mise en recueil cesse alors de n'être qu'une réunion de textes pour devenir une sorte de réécriture du texte poétique.

Dans le but d'obtenir un corpus précis et objectif pour la partie analytique, nous avons choisi deux critères clairs pour le déterminer : l'œuvre devait être celle d'un poète né à la fin des années 1970 et s'être fait décerner le prix Émile-Nelligan⁵ dans les années 2000. Cette stratégie quant au choix du corpus est dans une certaine mesure arbitraire, mais elle donne un résultat plus que pertinent à l'égard de notre objectif. Nous aurions pu choisir plusieurs autres recueils issus des recherches poétiques contemporaines; toutefois, hormis le caractère exceptionnel des recueils choisis, la reconnaissance par une institution comme la Fondation Émile-Nelligan offre à la fois une garantie relative quant à la valeur des œuvres et une objectivité dans le choix du corpus. Les œuvres ainsi choisies sont donc celle de Tania Langlais, née en 1979 et ayant reçu le prix Émile-Nelligan en 2000 pour son premier recueil *Douze bêtes aux chemises de l'homme*⁶; celle de Kim Doré, née en 1979 et ayant reçu le même prix en 2004 pour son second recueil *Le rayonnement des corps noirs*⁷; celle, enfin, de Renée Gagnon, née en 1978 et plus récente récipiendaire du prix Émile-Nelligan pour son premier recueil *Des fois que je tombe*⁸. Nous examinerons les conditions de mise en recueil pour les trois livres récipiendaires du prix Émile-Nelligan de notre corpus, en prêtant une attention particulière au recueil de Tania Langlais dont les qualités poétiques sont sans doute supérieures aux deux autres recueils et dont la complexité, dissimulée derrière l'apparente légèreté de l'écriture, demande une analyse un peu plus longue. Il va sans dire que

⁵ Prix remis chaque année depuis 1979 à un poète de moins de 35 ans pour un recueil paru dans l'année.

⁶ Tania Langlais, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les herbes rouges, coll. « Territoires », 2005 [2000], 101 p.

⁷ Kim Doré, *Le rayonnement des corps noirs*, Montréal, Poètes de brousse, 2004, 93 p.

⁸ Renée Gagnon, *Des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005, 87 p.

nous mettrons ici à profit les connaissances et les réflexions soulevées dans la première partie du présent mémoire. Liant ainsi les deux moments de notre démarche critique, il sera possible de voir comment la mise en recueil chez Langlais, Doré et Gagnon participe au développement d'une écriture poétique particulière. Ce sera l'occasion, en plus de pouvoir observer différentes stratégies de mise en recueil, de présenter brièvement l'écriture poétique de ces trois jeunes poètes. Nous ferons suivre ces analyses de quelques observations et réflexions sur notre propre pratique du recueil et sur la façon dont a été élaborée la partie création du présent mémoire.

La poursuite de ces objectifs nous permettra de toucher à certaines questions reliées à la poésie et relevant de divers domaines en les intégrant à une problématique qui interroge l'objet qu'est le recueil poétique tant dans l'optique d'une pratique poétique renouvelée que dans celle d'une approche critique tenant compte des plus récentes réflexions dans ce domaine. Bien que notre espace d'analyse soit relativement restreint, la nature de nos présentes préoccupations saura intégrer ces questions apparemment multiples dans une synthèse proposant une réflexion tant pratique que théorique à propos de l'écriture poétique.

THÉORIE

Bien que certains chercheurs se soient intéressés de façon ponctuelle aux différentes questions que pouvait soulever le recueil littéraire, François Ricard⁹ par exemple, ou que certains praticiens, poètes, nouvellistes, écrivains en général, se soient exprimés à la lumière de leur propre pratique, nous pouvons affirmer que le numéro d'hiver 1998 de la revue *Études littéraires* consacré au recueil a introduit celui-ci dans le domaine des études littéraires comme un « objet de la théorie littéraire » (RL, p. 11) et a été le point de départ d'une série d'études systématiques portant sur le recueil dont nous pouvons voir un échantillon de la diversité dans *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, paru sous la direction d'Irène Langlet. Ces deux sources sont à même d'offrir un panorama intéressant des recherches récentes prenant le recueil pour objet; nous construirons ainsi une brève réflexion sur le mode d'écriture poétique que représente le recueil à partir de la lecture synthétique de ces deux sources principalement, mais sans éluder certaines publications isolées dont la pertinence de la réflexion pourrait nourrir notre propre réflexion.

ÉTUDES LITTÉRAIRES (1998)

Ce numéro présente 5 articles et une bibliographie commentée et s'oriente selon deux perspectives : « le point de vue contemporain et les liens entre genres et recueil » (EL, p. 7), avec la ferme intention de dresser l'ébauche d'une poétique du recueil. Outre l'utilité évidente de la bibliographie sommaire sélectionnée et commentée par René Audet, Mélanie Cunningham et François Dumont, deux articles ont particulièrement retenu notre attention : « Le recueil comme condition, ou déclaration, de littérarité : Paul Valéry et Robert Musil » (EL, p. 23-36) d'Irène Langlet et « Poétique du recueil dans *la Vie immédiate* de Paul Éluard » (EL, p. 37-54) d'Olivia Guérin. Bien que tous les articles proposent une réflexion générale tout à fait intéressante,

⁹ *Études françaises*, vol. 12, n^{os} 1-2, avril 1976, p. 113-133.

j'écarterai de cette courte synthèse les articles d'Isabelle Daunais et de René Audet en raison de leur orientation générique (recueil de voyages imaginaires et de nouvelles) et celui d'Alain Viala puisque les questions d'hétérogénéité générique nous entraîneraient vers d'autres considérations et nous voulons construire notre réflexion précisément autour du recueil poétique.

L'article d'Irène Langlet porte sur le recueil d'essais chez Paul Valéry et Robert Musil, ce qui ne l'empêche pas de proposer dans sa première moitié une réflexion générale tout à fait pertinente et stimulante à l'égard de notre objectif. Partant du principe qu'une poétique du recueil cherche à voir en quoi un ensemble de textes est un objet littéraire, faux problème en apparence, Langlet pose dès le début de son article la distinction fondamentale dans le cadre du recueil entre la partie et le tout, entre chaque texte pris isolément et l'ensemble des textes constituant le recueil. De cette distinction découlent deux hypothèses intéressantes : premièrement, qu'un recueil de textes littéraires puisse ne pas être littéraire, question que l'on pourrait par exemple appliquer à l'anthologie, au florilège, voire au manuel de littérature; deuxièmement, qu'un ensemble de textes non littéraires puisse donner une qualité littéraire à leur mise en recueil. Dans notre cas, puisque le poème est généralement une forme considérée *a priori* comme une forme littéraire, il s'agirait de voir les différences entre le degré de littéarité du texte pris isolément et celui de l'ensemble des textes, ce qui nous amènerait à vouloir définir la possibilité de quantifier la littéarité, d'abord conçue comme une donnée qualitative, du texte écrit et selon quels critères. Il pourrait s'agir d'un outil efficace pour la lecture des recueils poétiques dans la mesure où cette méthode nous aiderait à redéfinir les rapports entre les différentes hiérarchies de la structure organisatrice du recueil de poésie, du poème à la suite poétique dans laquelle il prend place, de la suite poétique à la partie de recueil dans laquelle elle prend place, de la partie de recueil au recueil, voire du recueil à l'œuvre – les possibilités sont ici très vastes. Le mouvement de ces

rapports ne sera d'ailleurs pas unilatéral; si chaque texte propose à l'ensemble une structure signifiante supplémentaire, chaque ensemble propose aussi au texte pris isolément une possibilité de lecture supplémentaire.

Dans le cadre d'un court examen de différents types de recueil, Langlet apporte une seconde distinction pour nous efficace : distinction entre les recueils d'inédits et les recueils de textes repris. Elle montre bien que le recueil d'inédits en particulier constitue un dialogue entre le tout et la partie, ce qui se conçoit aisément, comme nous le suggérons dans le paragraphe précédent. La nature du recueil de textes repris, quant à lui, incite à prendre en considération le projet initial du recueil ou de tel ou tel texte composant le recueil. Ainsi, la reprise de tel texte publié en revue, soumis à certaines contraintes et repris dans un contexte autre, intégré à un ensemble dont il modifie la ou les significations et par lequel sa ou ses significations sont modifiées, c'est-à-dire qu'et le texte et l'ensemble de textes se trouvent « resémantisés », témoigne d'un certain « projet » du recueil. Encore une fois, cette distinction, au premier abord arbitraire, permet une lecture renouvelée du recueil en rendant plus précis l'octroi de signification aux différentes structures du recueil, car elle permet de tenir compte de la stabilité ou de l'instabilité, pendant la composition ou l'écriture, du projet duquel découlent ces structures. Cela n'implique pas qu'il faille faire une étude génétique systématique de chaque texte, mais ce type d'attention prêtée à l'environnement textuel du recueil permet de mieux comprendre les mécanismes de certains recueils.

« Poétique du recueil dans *la Vie immédiate* de Paul Éluard », l'article d'Olivia Guérin, tient pratiquement de l'art poétique du recueil tant les principes de composition mis en lumière, ici relevés à partir du recueil *la Vie immédiate* d'Éluard, sont clairement identifiés. Guérin

souligne d'abord que « la pratique du recueil relève véritablement du travail poétique » (*EL*, p. 37), c'est-à-dire de l'écriture poétique. Elle identifie ensuite trois types de recueil, reprenant la même distinction que Langlet entre recueil de poèmes inédits et recueil de poèmes repris, mais sur une autre échelle, soit celle de recueils inédits et de recueils repris. Guérin identifie d'abord les « recueils autonomes », c'est-à-dire les recueils constitués de poèmes inédits et dont la structure est définitive. À ce type de recueil s'opposent en quelque sorte les recueils dits « remaniés », une pratique semble-t-il caractéristique chez Éluard. L'article met en évidence trois cas de « recueil remanié »; en premier lieu, les recueils augmentés de nouveaux poèmes et qui gardent le même titre; en second lieu, le cas d'un recueil se constituant au fil des publications, comme si plusieurs recueils différents mais portant le même titre en venaient à former un seul recueil; en troisième lieu, et c'est peut-être ici la figure la plus intéressante du recueil remanié, parfois le recueil subit certaines augmentations et certains remaniements et reçoit par la même occasion un nouveau titre, voire une nouvelle structure. Dans ce dernier cas, le nouveau recueil est tout à fait indépendant du précédent et nous pouvons assister à une « resémentation » du poème dont parlait Langlet sur le plan du recueil en entier. Ce procédé permet effectivement d'être d'autant plus attentif aux effets d'écriture poétique et de construction de sens entre le poème et l'ensemble de poèmes dans le cadre de la mise en recueil. Guérin identifiait un troisième type de recueil, l'anthologie personnelle, où l'auteur constitue un livre de type « textes choisis », dont nous ne tiendrons pas compte. Les stratégies mises de l'avant dans la constitution de l'anthologie personnelle relevant davantage de la rétrospective de l'œuvre que d'une réelle intention de réorganisation des textes, elles sont, par ce fait, moins susceptibles de nous intéresser.

Cette forme particulière d'organisation du recueil obéit en général à deux principes généraux opposés : le principe de cohésion et de successivité et le principe de pulvérisation. Outre certaines causes extérieures plus ou moins superficielles telles que la périodicité de certains textes, le premier principe peut d'abord être perceptible dans la cohésion thématique d'un recueil. Comme le fait remarquer Olivia Guérin, « la cohésion thématique n'indique pas en elle-même une construction » (*EL*, p. 43). Autrement dit, la cohésion de certains aspects, thématiques, formels ou autres, n'est pas à elle seule un signe de structure. C'est alors qu'entre en jeu le principe de successivité. La successivité agit par l'ordonnement des différents moments du recueil que Guérin désigne sous le vocable de « micro-climats ». Ces moments peuvent être formés sur la base d'une suite de cohésions thématiques, de tonalités successives, repérables entre autres par des successions thymiques ordonnées, ou d'une suite de moments formellement semblables ou dissemblables. Le recueil est ainsi lu en premier lieu comme un ensemble d'atmosphères agencées les unes aux autres selon différents critères, principalement la cohésion thématique, la tonalité ou la cohésion formelle. La reprise de textes déjà en recueil peut alors créer un ensemble là où il n'y avait que du disparate ou encore donner de l'ampleur à un ensemble déjà présent.

Le second principe « organisateur » est celui de la pulvérisation. Ce principe est d'abord un refus de la narrativité qui produit principalement deux effets, soit le remplacement d'une quelconque évolution, qui irait du début à la fin du recueil, par la mise en scène d'incertitudes et d'hésitations, et une non-coïncidence dans la succession des textes et dans la succession chronologique ou biographique de certains événements de la vie du poète. Le recueil optera dès lors pour une temporalité discontinue; la narrativité sera remplacée par une structure thymique visant à « montrer » une série d'états d'esprit successifs plutôt que de montrer l'évolution d'un

état d'esprit conditionnée par une série d'évènements dans une relation de cause à effet. Guérin signale ensuite, comme deuxième illustration du principe pulvérisateur, les effets de (dé)construction que peut avoir un encadrement négateur. Elle donne l'exemple du recueil d'Éluard qui se termine par une mise en doute de la poésie, ce qui remet en cause la pertinence du recueil lui-même. Finalement, dans le cas d'un recueil remanié comme celui présenté dans l'article, le principe de pulvérisation peut prendre la forme d'une volonté de déstructuration des modèles précédents, soit des « recueils repris ». Ce procédé ne fait pas qu'agir sur la construction du sens des poèmes composant le recueil et sur le sens du recueil lui-même, il modifie aussi le sens que prenaient les œuvres antérieures ainsi reprises.

Olivia Guérin montre bien comment la seule organisation, l'ordonnancement du recueil, répondant à la fois d'un principe de structuration et de déstructuration, ou d'organisation et de pulvérisation, peut produire un sens indépendamment des poèmes qu'il ordonne. La mise en recueil constitue donc une forme d'écriture poétique en soi dont Guérin, bien qu'elle construise son modèle théorique à partir d'un exemple précis, *La Vie immédiate* de Paul Éluard, démonte et montre clairement plusieurs procédés et esquisse un véritable art poétique du recueil.

LE RECUEIL LITTÉRAIRE : PRATIQUES ET THÉORIE D'UNE FORME (2003)

Actes d'un colloque international qui s'est tenu à Rennes du 23 au 25 mai 2002, *Le recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme* donne la version écrite d'une vingtaine de communications abordant la question du recueil. Comme il serait difficile, voire impossible, de tenir compte de toutes ou d'en choisir un nombre restreint de façon tout à fait objective, nous prêterons ici davantage attention aux trois orientations principales selon lesquelles ce recueil de communications a été composé. Comme nous le disions en introduction, l'ouvrage est divisé selon trois axes : les « formes du recueil », les « logiques du recueil » et les « acteurs du recueil ».

La première partie, « Les formes du recueil », s'intéresse particulièrement aux rapports qu'entretient le recueil avec des questions de généricité. Les rapports entre recueil et genre sont plus complexes qu'il n'y paraît au premier abord; si le genre même de la poésie ou de la nouvelle semble imposer la forme du recueil, qu'en est-il de certains objets textuels polygénériques ou encore de certains objets intermédiaires, mêlant au texte l'image photographique par exemple? C'est alors parfois le recueil qui influence l'identité générique, précise ou floue, homogène ou hétérogène, simple ou complexe, de l'objet littéraire. C'est ainsi que Luc Bonenfant, par exemple, dans son article « Le laboratoire du genre », nous invite à percevoir, à partir d'Aloysius Bertrand, la pratique du recueil comme le lieu de constitution du genre que forme le poème en prose. Cette orientation des études sur le recueil nous invite, dans le cadre du présent mémoire, à remettre en perspective notre postulat *a priori* incontestable du rapport entre poésie et recueil, c'est-à-dire à remettre en question l'unilatéralité des rapports et influences entre le genre poétique et la forme du recueil, ce dernier modifiant aussi le genre qu'il supporte. Non seulement le genre poétique induit-il le plus souvent la forme du recueil, mais cette forme est elle aussi à même de modifier la conception et la pratique du genre poétique. La mise en recueil des résultats de l'écriture poétique ne saurait plus n'être qu'un corollaire du genre poétique, elle devient également et surtout une tentative de réactivation et de redéfinition de ce genre. Il n'est dès lors plus possible de concevoir le recueil comme une forme strictement imposée par le genre poétique, mais plutôt, dans une relation toujours bilatérale, comme un lieu de travail commun où la forme comme le genre se constituent en composantes inévitables de l'écriture poétique. Ce point de vue est un postulat essentiel dans l'approche du recueil poétique puisqu'il empêche de ne considérer le recueil poétique que comme une dépendance du genre et qu'il invite à une lecture plus complète du recueil, réaffirmant ainsi le rôle indéniable que joue la mise en recueil dans l'acte de création poétique.

La seconde partie, intitulée « Logiques du recueil », s'intéresse quant à elle aux structures et stratégies de la mise en recueil. Parce que la structure même du recueil possède une dimension lecturale très forte, c'est-à-dire que le chemin emprunté par la lecture pour traverser le recueil est aussi soumis à une construction ou à un ensemble de constructions souple mais organisé, on ne peut plus se satisfaire de rechercher dans la construction du recueil un ordre fixe ou un agencement précis de textes, mais plutôt une logique ou des logiques à même de guider la lecture à travers les véritables stratégies ou les véritables enjeux du recueil. C'est ainsi que la discohérence, le désordre, le fragment, la discontinuité, le disparate, voire le chaos, sont autant de notions présentées pour décrire les différentes logiques du recueil, toujours dans une volonté d'affirmer l'unité inévitablement ouverte du recueil.

La troisième et dernière partie, intitulée « Acteurs du recueil », cible les cas où « l'acteur » de la mise en recueil n'est pas l'auteur, comme ce peut être le cas dans l'anthologie ou le recueil posthume; la mise en recueil développera alors des stratégies davantage pragmatiques dans le but de combler des visées, entre autres, institutionnelles. Ces questions sont ici moins susceptibles de nous intéresser, dans la mesure où notre objet principal est le recueil poétique d'auteur.

Tant la diversité des différents articles présentés dans *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme* que leur acuité montrent bien que « les enjeux d'une théorie du recueil touchent [...] à des concepts centraux de la théorie littéraire : l'auteur, l'œuvre, le texte (son unité, sa cohérence), le genre, la logique du sens et de la fiction s'y trouvent interrogés » (RL, p. 17). Ainsi, loin de ne créer un effet de sens que par la formulation d'une structure, le recueil

devient un vecteur de littérarité et un mode d'expression littéraire particulièrement attentif aux enjeux de ses procédés.

Il serait intéressant pour clore cette partie de notre synthèse de prendre en considération l'avertissement du poète André Frénaud dans son texte « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes¹⁰ ». Frénaud y interroge « l'arbitraire provisoire » qu'implique nécessairement la construction, l'agencement d'un « livre de poèmes », et ce, tant du côté de l'auteur que de celui du critique qui « recompose » le recueil selon l'itinéraire de sa réflexion, voire que celui du lecteur qui se fait une représentation mentale de l'œuvre : « Que l'échec de la communication, pressenti déjà dans l'élan de la parole poétique, soit acquis avec l'objet constitué, c'est le prix du retour à soi, condition de la création du poème » (Frénaud, p. 259). Si le recueil poétique ne peut jamais constituer un ensemble de significations fixes, un code parfaitement partagé de la part du poète et du lecteur, il n'en est pas moins le chemin de l'expression poétique, le chemin constituant le plus souvent le but même de la quête qu'implique le poème. En d'autres mots, la dimension « impossible » de l'achèvement parfaitement maîtrisé du recueil n'éluide pas la figuration du mouvement de l'expression poétique, ce mouvement en est comme la trace, le sentier emprunté, plutôt que l'architecture qu'aucun hasard n'a pu percer. Nous retiendrons de ce texte la part d'arbitraire inhérente au recueil et sa figuration d'un cheminement de l'expression poétique comme deux figures à ne pas écarter lors de l'approche critique ou créatrice d'un recueil de poésie.

¹⁰ André Frénaud, « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », dans *La Sainte Face*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 251-259.

SYNTHÈSE

Sources théoriques et analytiques pouvant être considérées comme les fondements d'une réflexion institutionnelle commune réunissant plusieurs chercheurs d'horizons différents, le numéro d'*Études littéraires* de 1998 et *Le Recueil littéraire : pratiques et théorie d'une forme*, paru en 2003 sous la direction d'Irène Langlet, constituent pour nous un matériel théorique dont la synthèse des éléments les plus intéressants est à même de permettre le développement d'une conception du recueil comme un mode d'écriture poétique autonome. Le rapport d'autonomie se situe en premier lieu entre le recueil et le poème, dans le croisement des significations du poème hors et dans le recueil. Il serait alors juste d'observer qu'à cette étape la mise en recueil constitue une forme de réécriture complexe du poème. En deuxième lieu, la mise en recueil devient une écriture autonome et à part entière dont l'unité de base est le poème, ce dernier devenant le « lemme » de l'écriture poétique, la plus petite unité signifiante. Enfin, le recueil s'inscrit nécessairement dans une relation entamée dans les mouvements entre poèmes et recueil, ces mouvements traçant un itinéraire personnel ou commun, tant du côté de l'auteur que de celui du lecteur, et comportant nécessairement une part d'arbitraire, part d'arbitraire qui laisse une sorte de béance du sens qui gagnerait à être investie.

Nous ne retracerons pas ici les procédés qui font de la mise en recueil une réécriture ou une resémantisation du poème, dont il a été principalement question dans l'article d'Olivia Guérin. Nous tenterons plutôt de clarifier quelques enjeux, tant du côté du critique que du créateur, reliés à cette modalité du recueil. Engagés ainsi dans un rapport partie/tout, le poème ou les poèmes et le recueil sont susceptibles de soulever l'interrogation de leur indépendance respective; quelle est en effet la part d'autonomie de la signification du poème resémantisé par le contexte du recueil? Et si nous voulons tout de même lui attribuer une signification indépendante

du recueil, ce dernier, de son côté, peut-il être tout à fait détaché de cette signification qui lui est pourtant nécessairement extérieure, voire autre? Nous devons donc considérer les rapports poème/recueil, sans oublier aussi les rapports poème/partie ou partie/recueil, comme un ensemble foncièrement pluriel dont l'ouverture du sens trace un itinéraire de significations qui serait une partie de l'intérêt principal de l'objet littéraire qu'est le recueil.

Dans leur bibliographie, Dumont *et al.* citent l'exemple de Σ de Jacques Roubaud où celui-ci « donne quatre façons différentes de lire le recueil. Par exemple, des sonnets constituent les vers d'un sonnet plus grand qui, avec d'autres, en forme un plus grand à son tour » (*EL*, p. 94). Ce qui était alors considéré comme le résultat de l'écriture devient ainsi le matériau d'une autre écriture, comme, dans une moindre mesure que dans l'exemple ci-dessus, tout poème, résultat d'une écriture, devient lors de la mise en recueil le matériau d'une seconde écriture. Nous pouvons dès lors considérer la mise en recueil comme une forme d'écriture poétique à part entière utilisant non plus la lettre, le mot ou le vers, mais bien le poème, la suite poétique ou l'ensemble de poèmes pour former une suite d'articulations significatives.

Il paraît clair que ses modalités et ses enjeux font du recueil un objet complexe. Il assume plusieurs significations, présentes ou absentes, pour lui-même ou pour chacune de ses composantes. Il transforme ce qu'il englobe et il est transformé par ses rapports avec les éléments qui font de lui un tout, dans une métamorphose du sens toujours renouvelé au fur et à mesure qu'il se constitue. Le critique et l'auteur de recueil gagnent, l'un comme l'autre, à reconnaître la fascination de cela même qui échappe, comme une béance du sens dans l'itinéraire tracé par les mouvements multiples et complexes du recueil, béance qui pourrait être investie autant par le discours critique que par l'interrogation sans cesse renouvelée du praticien.

ANALYSE

Afin d'observer concrètement en quoi peut consister le fonctionnement du recueil, nous analyserons dans cette partie trois recueils de jeunes poètes québécoises institutionnellement reconnus, en l'occurrence par l'obtention du prix Émile-Nelligan. Les recueils en question sont *Douze bêtes aux chemises de l'homme* (2000) de Tania Langlais, *Le rayonnement des corps noirs* (2004) de Kim Doré et *Des fois que je tombe* (2005) de Renée Gagnon. Il s'agira non pas d'analyser les œuvres, mais bien de voir selon quelles modalités le recueil s'est constitué au fil de la lecture et comment il constitue un mode d'écriture poétique; différant nécessairement l'un de l'autre, ces trois recueils seront à même d'illustrer quelques-unes des possibilités qu'offre la mise en recueil. Leur analyse sera aussi l'occasion de présenter trois jeunes voix originales et reconnues qui se sont démarquées dans le paysage de la poésie québécoise. Le choix de ces trois recueils en particulier part d'une volonté de reconnaître la qualité d'une production marginale, mais non rare, qui semble construire déjà son propre territoire, hétérogène mais par ces poètes partagé, dans celui plus vaste de la poésie québécoise.

DOUZE BÊTES AUX CHEMISES DE L'HOMME, TANIA LANGLAIS

Née à Montréal en 1979 et ayant reçu le prix Émile-Nelligan pour son premier recueil en 2000, Tania Langlais est de ce fait la plus jeune lauréate du prix. Elle a depuis publié un second recueil, *La clarté s'installe comme un chat*¹¹, écrit à partir des notes laissées par Mallarmé pour la rédaction inachevée du *Tombeau pour Anatole*. Un long poème sur le même thème lui avait valu, en 2002, le premier prix de poésie au concours littéraire de Radio-Canada.

La ligne directrice qui traverse *Douze bêtes aux chemises de l'homme* est donnée d'emblée dès le premier poème :

¹¹ Tania Langlais, *La clarté s'installe comme un chat*, Montréal, Les herbes rouges, 2004, 74 p.

un autre soir elle m'a dit : « tu verras
qu'il reste tant de robes encore à délayer
pour atteindre la transparence des filles »

le lendemain elle partait pour Madrid
avec son désordre toujours
et l'avancée de trois ruptures (p. 11)

Le recueil esquisse le mouvement d'une rupture et, en conséquence, d'une fuite, de l'exil d'une femme en Espagne, de Barcelone à Madrid en passant par Séville. Cette femme laisse un homme derrière elle et semble retrouver quelqu'un, un autre homme, en Espagne. Ces trois « personnages », en devenant narrateur à tour de rôle, se partageront la voix des poèmes. Ainsi, chaque poème sera un coup de pinceau supplémentaire ou une couleur contribuant à dresser le portrait de cette femme mystérieuse dont l'identité échappe au lecteur; le mystère de cette femme se dérobe à nous autant qu'elle-même à l'homme qu'elle quitte ou à celui qu'elle rencontre. Comme le lecteur, l'homme qu'elle quitte devra se contenter des miettes d'information qu'il peut récolter pour reconstituer le pèlerinage espagnol de la femme : « on rapporte qu'elle serait trempée / tout à coup frileuse » (p. 26); « cet homme répète qu'elle est là / chaque matin / quand s'arrête la parade » (p. 28). Le recueil de Langlais met donc en scène un personnage insaisissable construit peu à peu et jamais tout à fait par les trois voix qui l'accompagnent.

Le recueil est composé de 78 poèmes répartis en 5 parties respectivement intitulées « Comme soie pense-t-il », « Cette fille avait un lézard entre les seins », « La malaria perd ses eaux », « En prévision du pire » et « Et Madrid suivait derrière ». L'ensemble des poèmes est réparti de façon on ne peut plus symétrique, soit 12 poèmes pour la première partie, 21 poèmes pour la seconde, 12 pour la troisième, 21 pour la quatrième et, finalement, 12 poèmes pour la cinquième et dernière partie. Nous rappellerons seulement pour l'instant le titre du recueil :

Douze bêtes aux chemises de l'homme.

Nous verrons maintenant comment la forme et les stratégies du recueil chez Langlais contribuent à l'écriture poétique et constituent une structure autonome capable de mobiliser ses propres constructions poétiques. Il s'agira, pour les trois recueils, d'identifier un principe organisateur principal ainsi que les procédés utilisés pour mener le recueil à sa forme finale, puis de voir, selon les modalités de ce principe organisateur, les rapports développés entre poèmes, parties du recueil et recueil. En tenant compte des particularités que pourraient comporter tel recueil et les possibilités d'interprétation qu'offre cette construction, nous pourrions voir comment le recueil réécrit le poème et en quoi il constitue une écriture poétique originale.

Dans le cas de *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, nous pouvons désigner, comme principe organisateur du recueil, la dimension « narrative » de l'œuvre et les rapports que développent entre elles les trois différentes voix. Le recueil semble effectivement former un territoire dans lequel se développent les rapports des trois voix entre elles et leurs rapports avec ce qui est figuré par l'itinéraire que tracent les poèmes.

Nous parlons d'abord d'une dimension narrative en ceci que le livre de Langlais met en scène le départ d'une femme et la reprise tout au long du recueil, sous forme de motifs langagiers, de certains événements partagés par les « personnages » et retransmis dans le langage poétique, ces motifs formant un casse-tête que les voix, et le lecteur, tentent d'assembler. Le recueil s'ouvre effectivement sur le départ d'un personnage féminin dont certaines images du périple et de souvenirs partagés avec le personnage masculin nous seront données peu à peu. Ainsi, le « cadavre d'un chat / sur mes genoux » (p. 72) nous renverra aux vers mystérieux : « j'ai mis des gants pour le cadavre / c'est défendu on ne touche pas / au corps mort de l'animal ». Outre ce

chat mort, plusieurs motifs seront développés par les différentes voix : les robes de différentes couleurs, l'index qui brise la robe, les taches de sangria, etc. Le recueil semble donc, à première vue, construit sur une variation autour de la perception d'un nombre limité d'événements, d'où la dimension narrative du recueil.

Ces « motifs » impliquent souvent de deux à trois personnages, souvent identifiables par leur personne grammaticale, qui semblent, dans le recueil, prendre la parole à tour de rôle. Ces trois personnages semblent parfois être tous présents dans le même poème : « cet homme répète qu'elle est là / chaque matin / quand s'arrête la parade [...] ajoute qu'elle est arrivée hier [...] supposant que la veille / après trop de sangria / il a levé fort l'index / le long des seins / et brisé sa robe » (p. 28). Il est clair que le narrateur de ce poème est celui à qui s'adresse le personnage féminin dans le premier poème, l'homme qu'elle quitte; le personnage féminin est clairement présent ici (« elle ») ainsi qu'un troisième personnage, « l'homme », « il ». Comme la reprise des différents motifs, les rapports développés entre ces trois personnages constituent l'un des principes organisateurs du recueil.

La question se pose alors de savoir qui parle, de quoi parle-t-il et, peut-être, à qui. Dans les deux premières parties du recueil, le narrateur est clairement celui à qui s'adresse le personnage féminin dans le premier poème. Ce narrateur met en scène deux personnages, « elle » et « il ». En raison de l'implication du narrateur dans la narration du discours poétique, on peut affirmer que nous faisons face à une sorte de triangle ouvert, amoureux sans doute. De plus, si le premier narrateur rapporte les paroles du personnage féminin, il rapporte aussi, plus loin, celle du second personnage masculin : « avec tout ce savoir-faire qu'il avait / pour démonter les décors / il a dit : "je te laisse l'histoire / et deux robes neuves" » (p. 18). Il paraît donc que la première

partie, intitulée « Comme soie pense-t-il », est exclusivement dominée par la voix du premier personnage masculin.

Dans la seconde partie, « Cette fille avait un lézard entre les seins », la situation est semblable, sinon que les voix commencent à s'entremêler : « “je jure que cette fille / porte un lézard entre les seins / comme une lame dissimulée / sous sa robe” » (p. 38). En raison du contexte narratorial qui a eu cours jusqu'à maintenant, nous pouvons croire que les guillemets indiquent que c'est le premier personnage masculin qui rapporte les paroles du second. Or, quatre poèmes plus tôt, ces paroles sont rapportées en discours indirect : « ivre, il a parlé du lézard : “une salamandre parfois” / entre ses seins bouge surtout / quand elle discute des traversées » (p. 34). Les paroles des deux personnages masculins se rapprochent alors, et une construction de voix imbriquées commence d'esquisser un portrait de la fuite. Les voix s'imbriquent d'autant plus qu'au poème suivant, le 15^e de la seconde partie, le narrateur s'adresse à une seconde personne : « je te répète qu'elle est très habile des doigts » (p. 39). Dans les trois poèmes suivants, nous pourrions croire, en raison de l'absence d'un pronom masculin à la troisième personne et de la mise en scène d'évènements qui impliquent une proximité physique immédiate, ce qui était totalement absent des poèmes jusqu'à maintenant, à un changement de narrateur, en l'occurrence le second personnage masculin :

quand elle dénoue ses cheveux
aux quatre coins du désordre je l'entends
pour la confondre à tue-tête
debout sur une fugue
ou le plancher de la cuisine
prête à mettre en ordre les garde-robes
et retrouver son reptile
délateur déjà d'une cavale
ses douze robes
en prévision du pire (p. 40)

Comme si un second narrateur prenait la parole le temps de 5 poèmes, les deux derniers poèmes de cette partie réintroduisent le pronom masculin à la troisième personne avec des marques très nettes de discours rapporté : « il rajoute qu'elle est encore / verticale à la fenêtre » (p. 44) et « seulement on aurait cru, raconte-t-il, / l'entrelacs de ses cheveux » (p. 45). La narration du premier personnage masculin prend alors le sens d'une recherche d'information, ici trouvée dans les bribes de discours du second personnage masculin, à propos du personnage féminin. Le portrait de ce dernier est alors tranquillement esquissé par deux voix portées le plus souvent l'une dans l'autre.

La troisième partie, intitulée « La malaria perd ses eaux », tire son titre d'un poème de la seconde partie, dans lequel les paroles du personnage féminin sont rapportées : « elle a parlé c'est vrai [...] "une couleur difficile / cette robe on croirait la malaria / qui perd ses eaux" » (p. 32). Dès le premier poème de cette partie, c'est effectivement le personnage féminin qui prend le contrôle de la narration :

s'il fallait que tu meures
je te jure
j'aurai une robe noire ajustée
à la descente du jour
et celle ensuite du cercueil
ainsi on pourra dire :
« la mort est pour elle une robe »
si vrai tant je sais que je n'arriverai pas
ce jour-là
à en délayer tout à fait le corsage (p. 49)

Il en sera ainsi pour chacun des poèmes de cette partie; elle s'adresse aussi dans la plupart de ces poèmes à une tierce personne, comme dans l'exemple précédent. Il est difficile de préciser auquel des deux personnages masculins elle s'adresse; de fait, elle semble s'adresser parfois au premier, parfois au second. Le poème suivant :

un soir d'ocre et de vase
promettre que je corrigerai
la mort pour toi
alors brusquement te voir renverser
la bouche sur mon sein
et reconnaître dans le rose des peaux trempées
une blessure jumelle (p. 50)

renvoie, par la coprésence d'une blessure et d'un baiser sur le sein, là « brusquement » et ici « précisément », à un poème de la première partie :

il se penche précisément
sur le sein gauche il mord
miniature la robe
la naissance à peine
d'une blessure égale
aux taches laissées par la sangria
un soir passé
au nord déjà de sa chemise
pour une promesse espagnole (p. 17)

Nous pourrions alors affirmer qu'elle parle au « il » de la première partie, soit à celui que nous avons désigné comme le second personnage masculin. Dans certains poèmes de cette troisième partie, plutôt qu'utiliser le présent ou le futur, elle utilise l'imparfait, ce qui laisse croire qu'elle s'adresse à celui qu'elle a laissé derrière, soit le premier personnage masculin : « il m'arrivait souvent de croire / que nous étions de petites figurines » (p. 51) ou, encore, « tu disais : “toutes les feuilles sont mortes” / mais je n'ai même jamais compris / lesquelles je comptais / et du coup / perdu / les repères du possible » (p. 55). Elle s'adresserait ainsi au personnage dont « dire » est justement l'occupation principale depuis le début du recueil.

Dans la quatrième partie, « En prévision du pire », le narrateur sera tour à tour féminin et masculin. S'il est difficile, dans ces premiers poèmes, d'identifier précisément le narrateur, un vers du troisième poème de cette partie, « c'est pourquoi, patiente, je préfère compter » (p. 65), invite à croire que la première personne utilisée l'est par le personnage féminin. Les quatrième et

cinquième poèmes offrent d'ailleurs deux indices allant vers la même hypothèse : « la lueur seule / soudain sur ta chemise / ravage ma petite solitude » (p. 66); « en prévision du pire matin » (p. 67). La chemise étant essentiellement un attribut de l'homme, comme l'attestent le titre et plusieurs récurrences dans les poèmes tout au long du recueil, l'opposition entre la deuxième et la première personne, « ta » et « ma » tend à désigner le personnage féminin comme narrateur; enfin, le poème 16 de la deuxième partie montre que l'expression « en prévision du pire » est une marque langagière associée au personnage féminin. Dans les poèmes suivants, un dialogue s'installe entre un personnage masculin et le personnage féminin : « un chat passe pendant la sieste / elle est là dans sa robe / couleur bleu d'une morte [...] je n'ai pas reçu l'ordre d'abattre / qui que ce soit dans ses tissus » (p. 76, poème 14 de la 4^e partie). Au poème 16, le personnage féminin reprend la narration en reprenant les paroles du deuxième personnage masculin, paroles déjà rapportées, comme nous l'avons vu plus haut (p. 38), par le personnage masculin 1 : « c'est, dis-tu, / que je porte peut-être une lame / dissimulée sous ma robe » (p. 78). Les trois personnages ne font plus que se partager la parole poétique, ils répondent directement à celle de l'autre. Ainsi, jusqu'à la fin de cette avant-dernière partie, les paroles se croisent et s'entrecroisent, se prennent et se reprennent, le dialogue allant jusqu'à prendre une dimension agonistique :

le soir tu éponges nos petites habitudes
tu rapièces les tissus qui se froissent
quand je m'assois sur un autre
alors on croirait voir
une bête patiente
se reposer debout
devant son pire malheur

Cette partie se clôt sur un poème où le personnage féminin met en scène sa propre parole future : « parfaitement vivante / je te dirai : “tout est précis / je peux maintenant placer / ma tête sous l'eau / et attendre que le bleu occupe lentement / la chambre et l'espace des poumons” » (p. 83).

La voix du personnage féminin, dans une relation parfois de réaction aux deux autres voix, domine l'avant-dernière partie de *Douze bêtes aux chemises de l'homme*.

La cinquième et dernière partie, « Et Madrid suivait derrière », est encore un lieu de partage des voix et est placée sous le signe de la fin, soit celle de la mort, soit celle du départ et de la rupture. Le dialogue y est plus resserré, la narration se partageant entre les différents narrateurs par « îlots » de deux à trois poèmes, jusqu'au dernier poème, dont la parenté formelle avec le poème ouvrant le recueil semble fermer la boucle :

sans interrompre le jeu
tu as dit : « cesse d'écrire je t'achèterai
une autre robe blanche »

que veux-tu étendre
un drap clair par la fenêtre
avec mon sang sur le coton?

Le poème, composé lui aussi de deux tercets et rapportant les paroles d'une tierce personne, semble toutefois interchangé, par rapport au premier poème du recueil, à la fois le narrateur et le narrataire. Les deux thématiques principales du recueil étant la rupture et le départ, et chaque personnage tentant, par la parole poétique, d'assurer la vérité de leur « histoire », il est dès lors cohérent de voir, dans ce dernier poème, les allusions au mariage (la robe blanche et le drap étendu avec la tâche de sang), lieu de l'union et de la sédentarité du couple, comme l'antithèse même de tout ce qui est développé dans les 77 poèmes précédant celui-ci. Nous pourrions en cela admettre que le dernier poème est chronologiquement le premier dans le récit et la cause de la rupture, le dénouement préliminaire, pour ainsi dire, qui provoque le départ que « raconte » le recueil.

Le premier recueil de Tania Langlais constitue un recueil infiniment plus complexe que ne le laisse paraître la légèreté de l'écriture des poèmes pris isolément. *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, titre lui-même plus complexe que ne le laisse penser l'apparente légèreté, homme dont l'article défini ne désigne pas l'homme en général, comme nous sommes tentés de le croire à la première lecture, mais un homme précis, défini, porte à un niveau élevé les possibilités d'écriture poétique de la mise en recueil. La brève analyse qui précède n'épuise d'ailleurs pas ces possibilités, mais permet de mettre en lumière sa constitution particulière. La cohésion du recueil est effectivement assurée par le système narratorial que l'on retrouve à l'échelle du recueil et rarement à celle du poème. Son développement est d'ordre narratif et constitué à partir de quelques motifs que l'on retrouve en mode variation selon les narrateurs. Ainsi, chacun des sous-titres de partie est placé sous le signe de la parole d'un des narrateurs; les vers dont sont tirés les sous-titres étant antérieurement ou ultérieurement utilisés par l'un deux. L'entrelacement des voix constitue alors le nœud du recueil et de sa rare cohésion. Le recueil est à ce point construit que chacun des poèmes, pris isolément, ne retient de sa valeur que la qualité esthétique de son écriture et se voit privé de la signification de chacun des motifs dont il est une étape du développement. Ce recueil est un des meilleurs exemples que nous puissions avoir des grandes ressources qu'offre la mise en recueil à l'écriture poétique.

Cet exemple de recueil est tout à fait particulier; afin de voir différents fonctionnements du recueil poétique, nous analyserons, plus brièvement que nous l'avons fait pour celui de Langlais, deux autres recueils contemporains, soit le second recueil de Kim Doré et le premier recueil de Renée Gagnon, aussi lauréates du prix Émile-Nelligan.

LE RAYONNEMENT DES CORPS NOIRS, KIM DORÉ

Née à Alma en 1979, détentrice d'une maîtrise en études littéraires portant sur les rapports entre la science et la littérature, notamment dans *Les particules élémentaires* de Michel Houellebecq, Kim Doré publie son premier recueil de poésie en 1999, recueil réédité en 2001 : *La Dérive des Méduses*¹². Elle obtient pour ce livre, en 2000, le prix de la Relève du Salon du livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Elle publie en 2004 le recueil qui nous intéressera ici, *Le rayonnement des corps noirs*, pour lequel on lui décerne le prix Émile-Nelligan.

Le recueil est composé de 73 poèmes répartis en 4 suites poétiques : « “Comment voir le poisson rouge dans l'eau rouge du bocal” (syntaxe des choses qui tombent et qui s'enlisent) » (24 poèmes); « Peut-on savoir ce que charrie le vent (syntaxe de l'air et de l'éternité) » (16 poèmes); « Où se réveillent les mouches à feu (syntaxe de l'espérance et des incendies) » (13 poèmes); et, finalement, « Pourquoi il ne pleut pas (syntaxe de la terre et des fins du monde) » (20 poèmes). On remarquera la distribution quantitativement inégale des poèmes dans les 4 suites poétiques; nous pouvons relier le nombre supérieur de poèmes de la première et de la dernière suite au fait que Doré les a utilisées lors du concours littéraire de Radio-Canada (lui méritant respectivement le 2^e prix en 2002 pour « Pourquoi il ne pleut pas¹³ », identique à la suite du recueil à quelques détails près, et le premier prix en 2003 pour « “Comment voir le poisson rouge dans l'eau rouge du bocal”¹⁴ », sans variante aucune si on la compare à la première suite du recueil), ce concours imposant une contrainte quant au nombre minimum de mots. Le nombre de poèmes pour chaque partie serait donc ici davantage de l'ordre de la contrainte que de l'organisation interne du

¹² Kim Doré, *La Dérive des Méduses*, Montréal, Les Intouchables, coll. « Poètes de brousse », 1999, 76 p.

¹³ Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.enroutemag.com/f/archives/aout03/archives05b.html> [consulté le 5 novembre 2006]

¹⁴ Le texte est disponible en ligne à l'adresse suivante :

<http://www.enroutemag.com/f/archives/juillet04/archives05c.html> [consulté le 5 novembre 2006]

recueil. De plus, ces circonstances montrent bien l'autonomie relative de ces suites dans ses rapports avec le recueil.

En ce qui concerne la cohésion du recueil, on remarque en premier lieu un effet de symétrie créé par le paratexte. Chaque titre de partie adopte la forme interrogative et est placé sous le patronage de la « syntaxe » de deux éléments : 1) « des choses qui tombent et qui s'enlisent »; 2) « de l'air et de l'éternité »; 3) « de l'espérance et des incendies »; et 4) « de la terre et des fins du monde ». On remarquera clairement la présence d'un des quatre éléments dans les trois dernières suites; quant à la première, la lecture de quelques poèmes suffit à mettre cette partie sous le signe de l'eau : « Vois-tu la terre entaillée de petites rigoles / des enfants morts depuis trop longtemps / ont creusé par ici une tombe carrée / de sable et d'eau ce grand lac vide / d'où la vie s'écoule » (1^{er} poème, p. 11); « le monde / je me demande / vers quels rivages / l'infection se déverse [...] la parole et les bombes enfouies dans la mer » (2^e poème, p. 12); « c'était ça l'âge de la parole avant la glace et / les recommencements mais nous avons tout oublié / en même temps que les formules à marcher sur l'eau / rien tu vois nous n'avons rien appris des noyés en surface » (3^e poème, p. 13); « j'insiste les damnés aussi ont leur rivière » (4^e poème, p. 14); etc. De plus, une épigraphe précède le poème liminaire de chaque partie, créant ainsi une sorte de filiation littéraire ou philosophique, procédé dont Kim Doré avait malhablement abusé dans son premier recueil. Cette organisation symétrique du paratexte contribue à former une première uniformisation formelle du recueil, à créer une certaine cohésion du recueil avant même la lecture de tout poème.

La principale forme de cohésion du recueil sera à la fois de nature thématique et attribuable à une certaine tonalité thymique ambivalente des poèmes. Selon une thématique déjà

en germe dans le premier recueil de Kim Doré, les poèmes développeront une vision nourrie par une conscience historique, sociale et humanitaire liée à une préoccupation de la mort et intégrée dans l'interrogation toujours renouvelée de la relation amoureuse et de la poésie ou de la valeur des mots :

il y a des survivants n'est-ce pas
cette phrase interminable un corps étiré
petit poème en loques tu regardes
l'enfance du monde dans la gueule
des chiens un pauvre sourire des chiens
et de la neige comme dans les livres
où on s'aimait il y a aussi le froid
et des répliques nouvelles toujours
belles jamais sales des formules sacrées
dans les arbres forêt de cathédrales
pour reconstruire la beauté sans nous (p. 80)

Cet enchevêtrement de thèmes semble nécessairement impliquer une tonalité liée à la fois à « l'espérance » et à « la fin du monde »; tonalité et thématique traversent tout ce recueil, avec de légères variantes selon les motifs associés à chacune des parties.

Une apparence formelle lie aussi les poèmes des trois dernières suites. La majorité de ces poèmes ont effectivement entre 7 et 11 vers, chacun d'une longueur semblable. Les poèmes de la première suite sont différents, organisés en degrés, du vers le plus long au vers le plus court et, inversement, d'un poème à l'autre ou dans le même poème, du vers le plus court au vers le plus long :

l'étoile
elle-même
qui nous servait
de guide a perdu son reflet
quelque part dans l'eau malade (p. 16)

Ainsi il vécut deux et puis
mille ans avec une
goutte sans l'œil

après quoi il
s'endormit
et devint
l'océan. (p. 34)

La suite poétique qui ouvre le recueil apparaît donc différente des trois autres tant par sa forme que par les variantes de son paratexte, comme investie d'une autonomie particulière. Il serait intéressant à ce titre de comparer brièvement la première et la dernière suite avec la version qui leur mérita respectivement le premier prix en 2003 et le second prix en 2002¹⁵ du concours littéraire de Radio-Canada.

La première suite est identique, mis à part une majuscule initiale et un point final, ou un point d'interrogation lorsqu'il s'agit d'une phrase interrogative, pour chaque poème et un poème de Roland Giguère placé en exergue. La dernière suite comporte quelques différences tout à fait intéressantes, encore plus si l'on tient compte du fait qu'elle clôt le recueil. La suite est semblable, hormis le poème de la page 75 qui ne se retrouve pas dans la suite soumise au concours de Radio-Canada et un vers, qui se retrouve dans la suite soumise au concours, et qui a été retiré lors de la mise en recueil. Le poème ajouté au recueil montre parfaitement la volonté d'intégrer au réseau thématique une conscience humanitaire et historique :

lumière afghane désert on joue l'horizon
s'étire j'ignore tout de la guerre je sais
qu'il y en aura d'autres il y a les matins
noirs les petits bombardements du cœur
à l'ouverture du jour en charnier
dans les draps il y a aussi les engelures
la compassion encore les joues pleines
d'une enfance qu'on déchire mais
je n'ai jamais vu la mort dans un cratère
lumière afghane misère on meurt

¹⁵ Nous pourrions ainsi croire que la composition de la dernière suite est antérieure à celle de la première.

Les variantes les plus intéressantes apparaissent toutefois dans les deux derniers poèmes : ils sont premièrement inversés. Ainsi, les deux derniers vers terminant la suite du concours, « la vois-tu moribonde / s'écouler dans nos draps » (p. 89), sont dans le recueil la fin de l'avant-dernier poème. Le recueil se clôt alors sur ces deux vers : « j'ai trouvé l'arme secrète voici / l'hypothèse où nous vivrons » (p. 90). Cette manipulation, qui plus est en clôture de recueil, fait pencher la balance thymique sur une note d'espoir, changeant ainsi le sens final et de la suite et du recueil. Cette interprétation semble d'autant plus solide que ces vers ont subi un changement lexical de la suite du concours au recueil. Dans la première, le poème se terminait effectivement ainsi : « j'ai trouvé l'arme secrète voici / la guerre où nous vivrons ». Voilà un très bon exemple de modification du sens d'un recueil par une manipulation des ses éléments internes.

Le rayonnement des corps noirs, tout en étant un recueil moins complexe que celui de Tania Langlais, illustre bien plusieurs procédés de l'écriture du recueil. De l'organisation du paratexte au développement du réseau thématique, il constitue un bon exemple de ce qui fait de la mise en recueil un procédé de l'écriture poétique.

DES FOIS QUE JE TOMBE, RENÉE GAGNON

Née à Grand-Mère en 1978, Renée Gagnon détient une maîtrise en études littéraires de l'UQAM et a reçu le plus récent prix Émile-Nelligan pour son premier recueil : *Des fois que je tombe*.

Le recueil est composé de 60 poèmes répartis en 7 suites poétiques : « 40 075, 017 km » (11 poèmes); « tomber n'est pas la fin » (6 poèmes); « non, parler, non, entendre » (7 poèmes); « ce n'était que du sang » (9 poèmes); « lèvres brisées avancer vers » (5 poèmes); « alors quand on regarde le possible là » (15 poèmes); « calfeutre gorge colmate artères » (7 poèmes). Rien

n'attire l'attention dans la constitution de ces suites, sinon que leur titre laisse deviner une certaine recherche dont l'objet sera le langage et que la distribution des poèmes est inégale.

C'est effectivement cette recherche et ce travail du langage poétique qui assurent une cohésion du recueil entre les 7 suites qui le constituent. Nous pouvons ici entendre « la recherche du langage » selon deux sens possibles; celui de l'expérimentation des possibilités du langage, d'une utilisation non conventionnelle de ce dernier dans le but de lui soutirer des effets inédits ou des significations nouvelles, mais aussi au sens d'un manquement du langage et d'une tentative pour le « calfeutrer ». Ces failles perceptibles du langage s'inscrivent à la fois dans le rythme et le discours, tant de façon thématique que mimétique :

pendant que brûle j'écris
à qui veut
trop savoir ce que décide langage
langage s'éloigne sous
peau parle – je dis :
ici neige soif
moi courte je ne marche
pas regarde : loin se vide
je crois
ne pas respirer croit
rivières ne me mènent ni me boivent

Le réseau thématique de ce recueil, prenant le corps comme objet principal, est d'ailleurs étroitement lié à la forme ou à l'utilisation du langage qu'on y fait. À l'image du langage et des mots, le corps est effectivement lui aussi l'objet d'une recherche : Gagnon en donne une représentation inédite, une nouvelle formulation du corps brisé tout en tentant de « colmater les artères ». *Des fois que je tombe* forme donc un recueil de l'asphyxie, alliage parfait des failles du langage et du corps, à ce point qu'il lui suffit de parler pour créer les failles : « je parle des creux / s'ouvrent » (p. 24). La perte du souffle, c'est-à-dire la perte à la fois du langage et du

corps, dépossède la personne de son identité : « comment on parlait / grande guerre à l'estomac / vide / je ne m'appelle pas je me garde / j'asphyxie mon nom / et me garde / des regards de plombs sur l'échine / (me souviens des os, des jours levés, rien) » (p. 61); asphyxié, la personne est aussi dépossédée du pronom qui la représentait dans le langage : « où est ce je qui me garde » (p. 63).

Comme le langage et le corps « en recherche », le recueil déploie chacune des suites poétiques comme un objet à mi-chemin entre son expression et le creux que cette expression met au monde. La chute annoncée par le titre est celle que le langage poétique tente de nommer tout en incarnant le geste; chaque suite poétique formant à la fois les liens qui créent le recueil et les trous qui risquent de l'engouffrer. Il s'agit d'un jeu d'équilibre partant du langage même du poème et irriguant tous les niveaux de l'écriture poétique pour former un objet poétique curieux qui, malgré ou grâce à l'échec partiel de son expression, est à la fois l'expérience de la globalité (« 40 075, 017, km » est la circonférence exacte de la Terre en passant par l'équateur) et du manque le plus immédiat (« calfeutre gorge colmate artères »). La cohésion du recueil est ici assumée par l'expérience de la faille, du hiatus.

Bien qu'il s'agisse de recueils fort différents, *Douze bêtes aux chemises de l'homme* de Tania Langlais, *Le rayonnement des corps noirs* de Kim Doré et *Des fois que je tombe* de Renée Gagnon ont été reconnus par la même institution, la fondation Émile-Nelligan, et choisis comme meilleur recueil parmi ce qui se publie dans la jeune poésie québécoise. Ces trois recueils de fait proposent une vision, entre autres choses, de l'objet poétique. Qu'il s'agisse d'une construction polynarrative mettant l'accent sur l'identité voilée et la reprise des voix serties dans un système poétique dépendant de toutes ses parties (Langlais), d'un recueil de suites organisé formellement

dès le paratexte et développé dans un réseau thématique conjoint aux différentes parties tout en sauvegardant leur autonomie relative (Doré) ou encore d'une construction en creux où le réseau thématique s'allie à la double recherche formelle du langage et du corps et où la cohérence est mise de l'avant par le principe même qui brise les conventions unitaires (langage, corps, identité) à la source de l'expression poétique (Gagnon), les recueils que nous avons analysés montrent que la mise en recueil, peu importe le degré d'autonomie entre les parties et le tout, constitue un mode d'écriture poétique indépendant de l'écriture du poème. Ce fait souligne l'attention toujours renouvelée, tant du côté du lecteur que du poète, qu'il faut prêter à l'environnement difficilement saisissable, dans sa globalité, du texte poétique et rappelle la relativité générale du poème.

AU RAS MINIMUM : ÉCRITURE ET EXPÉRIENCE

Le but premier de la partie création du présent mémoire était de construire un objet textuel dont les délimitations esthétiques seraient déterminées par une exploration attentive des formes littéraires privilégiées. Le processus de recherche et d'expérience des possibilités esthétiques semblait effectivement au moins aussi important que les finalités poursuivies par l'écriture proprement dite. Autrement dit, le fondement de certains choix pendant le processus d'écriture trouve davantage sa justification du côté de l'expérimentation de l'expression que de celui des finalités esthétiques envisagées. Une tentative pour lier ces deux démarches en une expérience unique de création littéraire a permis de cristalliser la majeure partie des préoccupations qui ont nourri toutes les étapes de cette expérience afin de créer un objet hybride qui peut être lu à la fois comme le résultat, littéralement, d'une expérience, c'est-à-dire comme la matérialisation d'une série d'hypothèses, et comme un objet littéraire original proposant une vision esthétique du monde et de son expression.

La poésie est le genre exploré dans ce mémoire, plus précisément la forme du recueil poétique. Si la pratique de l'écriture poétique, le travail du poème, est indissociable du travail effectué ici, la plus grande partie de l'expérimentation littéraire se situe, dans un premier temps, du côté de la constitution du recueil. Dans un deuxième temps, après que le recueil ait commencé à prendre forme, ou après qu'une hypothèse formelle ait commencé à lui donner une forme abstraite, le travail du poème sera alors de plus en plus soumis à ce recueil en devenir, les « deux écritures » dépendant désormais l'une de l'autre dans un réseau de significations formelles plus ou moins complexes. Partant d'un matériel poétique d'une quarantaine de poèmes réunis en deux ensembles distincts, le recueil a été nourri par une production quotidienne de un à trois poèmes

pendant environ deux mois. Une des hypothèses de départ à la source du recueil était donc l'unification de ce triple matériel poétique, différent sur plusieurs plans : formel, chronologique, thématique, etc.

Comme le travail du poème, qu'il s'agisse du travail d'écriture ou de réécriture, ne pouvait pas éluder cette volonté d'unité, les différentes directions qu'empruntent l'expérience de constitution du recueil découlent directement de sa formulation première, le problème de l'unification du matériel poétique développant au fil de l'écriture et de la réécriture ses propres exigences esthétiques. Il s'agit du problème central autour duquel se sont organisées plusieurs dimensions du recueil, comme la structure, l'évolution thématique, l'évolution formelle, voire le sous-titrage. Comme l'évolution de l'écriture et donc du matériel poétique venait chaque fois modifier le projet initial, soit en le précisant, soit en lui donnant une autre direction, en lui offrant d'autres possibilités, les conditions d'unification étaient elles-mêmes sans cesse modifiées. La constitution du recueil fut donc ponctuée d'allers-retours entre le poème et le recueil, donnant à ce dernier une forme d'écriture, déployant ses propres réseaux de signification, absents du poème. La mise en recueil ne peut dès lors plus être considérée que comme le simple rassemblement de poèmes, mais bien comme un des modes de l'écriture poétique.

Le recueil présenté dans le cadre de ce mémoire s'intitule *Au ras minimum* et est composé de 111 poèmes divisés, mis à part un poème liminaire, en 5 parties : « demi-finale », 19 poèmes; « des doigts toujours commercent puis divorcent », 28 poèmes; « espion cloué dans l'œil », 41 poèmes divisés, mis à part deux poèmes liminaires, en 3 sous-parties : « la mouche » (21 poèmes), « sa vitesse » (8 poèmes) et « inventée » (10 poèmes); « les fruits difficiles », 1 seul long poème divisé en 4 sections; et, finalement, « une bête seule ouverte au ras du geste », 21

poèmes. On peut aussi répertorier une courte suite poétique de 5 poèmes, identifiés par un ou des astérisques, intégrée à la seconde sous-partie de la troisième partie, « espion cloué dans l'œil ». Un des principes de cohésion de chacune des parties tient dans la parenté formelle de leurs poèmes. Si la majorité des poèmes de la première partie adopte la prose, vers et prose se partagent la seconde partie. La prose sera ensuite, sauf quelques exceptions, exclue du recueil au profit du vers libre. L'emploi quasi exclusif de ce dernier n'empêche toutefois pas les regroupements par qualité formelle; les poèmes des trois sous-parties de la troisième partie sont à cet égard assez clairs. Le questionnement ne se posera pas pour la quatrième partie, constituée d'un seul poème. La dernière partie est composée de poèmes titrés et de poèmes composés de trois tercets. Il apparaît donc clairement que la dimension formelle des poèmes a été un élément important dans la constitution du recueil. Liée à une certaine chronologie dans la succession des parties, la préoccupation formelle se veut l'indice d'une thématization, discrète ou non, de l'écriture poétique. Le recueil s'ouvre sur la représentation d'un couple, ce qui sera le thème principal de la première partie, intitulée « demi-finale », thème qui s'ouvrira vers la fin de la seconde partie, « des doigts toujours commercent puis divorcent », pour se voir métamorphoser dans la troisième partie, « espion cloué dans l'œil », en une expérience plus universelle. La représentation du couple se modifie en même temps que les moyens par lesquels elle est exprimée; la conception du poème semble en cela évoluer en même temps que la représentation du couple, ces deux plans étant liés par la façon dont le recueil se construit. L'enjeu du recueil, dans lequel tient son unité, devenant ainsi l'évolution de l'expression à la fois du thème principal et de l'expérience poétique.

Cette évolution conjointe du sens et de l'expression, en plus de montrer une double préoccupation, fait de la mise en recueil une structure dynamique et non plus fixe comme pourrait

l'être un ensemble de poèmes choisis et disposés de telle ou telle façon. Ainsi, malgré leur autonomie relative, chacune des parties ne témoigne de sa pleine signification que dans l'économie du recueil complété. Considérant la place qu'il occupe dans le recueil, le poème de l'avant-dernière partie, par exemple, assez long pour développer à lui seul une certaine vision esthétique, prend une dimension initiatique, c'est-à-dire qu'il prend valeur de traversée et de métamorphose, beaucoup plus forte que s'il est présenté seul. Autre exemple, le sous-titre de la première partie, « demi-finale », renforce à la fois la dimension agonistique du début du recueil tout en préparant le caractère initiatique, au sens de métamorphose, de renaissance, des parties ultérieures. Ces exemples montrent bien l'importance de la structure dynamique du recueil tant dans la production que dans la réception ou l'interprétation de ses réseaux de significations possibles.

Le présent recueil s'est donc constitué à partir, d'une part, d'un matériel poétique hétérogène et, d'autre part, d'une transformation constante de ce matériel. Le résultat final a tenu compte de ces deux sources, l'une relativement fixe et l'autre constamment en évolution. Son unité tient dans l'équilibre entre l'expérience de la mise en recueil et l'intégration des résultats de cette expérience littéraire à la démarche d'écriture. Non seulement la mise en recueil fut un mode privilégié de l'écriture poétique, elle en fut aussi la source et un enjeu de sa finalité esthétique. *Au ras minimum* constitue autant le résultat que les traces de l'hypothèse, l'expérience qui lui a donné lieu s'avérant finalement être aussi son propre résultat. Dit autrement, vouloir donner une unité au recueil a donné la ligne directrice du recueil, soit une dimension évolutive conjointe entre représentation du couple et expérimentation de l'écriture poétique engageant la modification et du propos et de l'écriture poétique. C'est au cœur de l'exploration de la forme que s'est développée l'identité formelle et littéraire de l'hypothèse esthétique dont le résultat est

devenu le présent recueil, expérience des formes et finalité esthétique participant finalement du même processus.

CONCLUSION

Dans l'optique d'un travail poétique projeté sur une certaine échelle, la question de l'indépendance et de l'autonomie de la signification du poème peut difficilement éluder celle du recueil. Depuis Baudelaire, le recueil est en lui-même un objet d'étude qui, s'il ne peut logiquement se détacher totalement du poème, est néanmoins le lieu d'une interrogation qui lui est propre. En outre, si l'étude du recueil est aussi nécessairement celle de sa structure et des procédés sensibles qu'on y retrouve, l'interrogation de cette forme ne saurait s'en satisfaire. Le recueil doit être lu comme un réseau de rapports plus ou moins complexes, qu'implique sa nature hétérogène, qu'il met en œuvre et qui le mettent en œuvre, ce que montre bien la recherche actuelle qui voit de plus en plus dans le recueil littéraire un objet théorique encore à construire. De la même façon, l'écriture poétique contemporaine témoigne d'une préoccupation de donner à un ensemble de poèmes un lieu d'existence capable de modifier ou d'amplifier les structures et les sens déjà présents dans l'ensemble et dans chaque poème sans pour autant déposséder ces derniers des structures et des sens antérieurs à ce nouveau lieu de présence. Nous avons voulu ici rendre perceptibles ces développements parallèles entre l'effort de théorisation d'un objet littéraire et l'attention qu'on lui prête dans la pratique pour bien montrer comment le recueil est un lieu d'interrogations littéraires auquel touchent les questions les plus essentielles aujourd'hui en littérature, tant du côté de la critique que de la pratique de l'écriture.

Si le rapport entre le recueil et le livre de poésie apparaît clair et évident, bien que rien ne le soit tout à fait, le rapport entre recueil et écriture poétique – nous entendons par « écriture poétique » une démarche qui consiste premièrement à se servir du langage pour créer un objet esthétique et, deuxièmement, à interroger les différentes formes que peut revêtir le langage dans le but de former un réseau de significations tributaires de ce même langage – est moins évident. Il

est clair que le recueil est à même de créer des effets que le poème seul ne saurait faire surgir, mais, plus que cela, la mise en recueil constitue un mode d'écriture indépendant du poème ou de l'ensemble de poèmes. Dans le domaine de la dialectique, c'est comme si le réseau de causes et d'effets se détachait en partie de la cause, de l'effet et de la relation développée de l'un à l'autre sans pour autant les rejeter totalement. L'écriture de la mise en recueil est en fait une intégration de ses composantes et des relations entre ses composantes et lui pour mettre à jour un objet textuel relativement autonome. Les recherches actuelles tentent de mieux comprendre les enjeux, qui se développent sur divers plans, liés à la forme du recueil.

Les différents recueils que nous avons examinés montrent différentes modalités de ce phénomène littéraire. *Douze bêtes aux chemises de l'homme* de Tania Langlais est à ce titre exemplaire, puisque la mise en recueil témoigne d'une attention particulière portée aux relations entre le poème et le recueil. Chaque poème y est effectivement fortement tributaire de l'ensemble, le truchement de la voix des différents narrateurs se recoupant selon différentes nuances dans une réinvention du narratif en poésie. Dans le cas de *Le rayonnement des corps noirs* de Kim Doré, l'organisation formelle de l'écriture du recueil est particulièrement mise de l'avant. L'autonomie de chaque suite poétique, indubitable, y est minimisée par le formatage paratextuel et thématique du recueil. Finalement, *Des fois que je tombe* de Renée Gagnon montre comment la recherche et l'expérience de la faille dans le langage de chaque poème irriguent tout le recueil dans une parenté étonnante entre la recherche et l'expérience de la faille du corps; le réseau thématique développé se mêle ainsi de façon inextricable à la recherche formelle du langage, créant alors un réseau thématique et formel nouveau : celui de l'asphyxie, qui devient dans ce recueil à la fois signification et effet formel, l'enchaînement des suites y devenant alors le dernier élément de la chaîne, entre continuité et discontinuité inhérente à l'écriture du recueil.

Ces trois recueils permettent de constater la variété des rapports possibles, rapports qui constituent l'enjeu principal d'une conception de la mise en recueil comme mode de l'écriture poétique.

Cette conception du recueil pourrait être à même d'offrir de nouvelles voies à l'écriture poétique. Elle appelle effectivement un renouvellement des concepts de base du domaine poétique : le langage, le poème, son indépendance et sa relation avec d'autres poèmes pris dans un système de cotextualité, voire le mode de signification du poème qui se voit relativisé. Ce n'est bien sûr pas une nouveauté de savoir que la relation entretenue par le poème avec ce qui l'entoure peut modifier la lecture que nous en avons, mais la conscience accrue des enjeux liés à cette relation pourrait permettre de renouveler certaines façons d'aborder la création poétique.

Intégrée à un mémoire en création, cette brève réflexion théorique et analytique se veut un complément intéressant au travail de création qui se trouve à la fois en aval et en amont de ces préoccupations autour du recueil. Le présent mémoire est un miroir des interrogations littéraires qui ont nourri son élaboration et qui ont été nourries de retour tout au long de la rédaction et de la composition de l'une et l'autre parties. Le but poursuivi par cette double démarche était avant tout de lier à l'expérience littéraire une réflexion sur les enjeux reliés à l'abolition d'une différenciation nette entre la forme empruntée et le sens exploité. Il s'agissait de faire de l'expression littéraire une action globale toujours attentive aux procédés à la source de la formulation, que nous ne pouvons parfaitement maîtriser, des significations. Le recueil semblait sur ce point un formidable lieu de rencontre et de synthèse des différentes dimensions de l'expérience et de l'expression littéraires.

BIBLIOGRAPHIE

Le recueil littéraire

LANGLET, Irène (sous la dir. de), *Le recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003, 333 p.

FRÉNAUD, André, « Réflexion sur la construction d'un livre de poèmes », dans *La Sainte Face*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1985, p. 251-259.

Études littéraires, vol. 30, n° 2, hiver 1998.

Études françaises, vol. 12, n°s 1-2, avril 1976, p. 113-133.

Corpus

DORÉ, Kim, *La Dérive des Méduses*, Montréal, Les Intouchables, coll. « Poètes de brousse », 1999, 76 p.

DORÉ, Kim, *Le rayonnement des corps noirs*, Montréal, Poètes de brousse, 2004, 93 p.

DORÉ, Kim, « Pourquoi il ne pleut pas », [en ligne], [page consultée le 5 novembre 2006]
<http://www.enroutemag.com/f/archives/aout03/archives05b.html>.

DORÉ, Kim, « “Comment voir le poisson rouge dans l'eau rouge du bocal” », [en ligne], [page consultée le 5 novembre 2006]
<http://www.enroutemag.com/f/archives/juillet04/archives05c.html>.

GAGNON, Renée, *Des fois que je tombe*, Montréal, Le Quartanier, 2005, 87 p.

LANGLAIS, Tania, *Douze bêtes aux chemises de l'homme*, Montréal, Les herbes rouges, coll. « Territoires », 2005 [2000], 101 p.

LANGLAIS, Tania, *La clarté s'installe comme un chat*, Montréal, Les herbes rouges, 2004, 74 p.

LANGLAIS, Tania, « Pour du soleil Anatole », [en ligne], [page consultée le 1^{er} novembre 2006]
<http://www.enroutemag.com/f/archives/juillet03/archives04.html>.

Poésie québécoise

CHAMBERLAND, Roger, « Poésie », [en ligne], [page consultée le 23 octobre 2006]
<http://www.utpjournals.com/product/utq/711/poesie307.html>.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Express », 1999, 127 p.

GUÉRICOLAS, Pascale. « La société des poètes disparus », dans *Au fil des événements*. Université Laval, [En ligne], [page consultée le 5 septembre 2006]
<http://www.scom.ulaval.ca/Au.fil.des.evenements/2004/10.28/miron.html>.