

Ildikó Szilágyi

Mesure et démesure : les choix formels des poètes québécois du XXe siècle

TransCanadiana 5, 93-107

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Ildikó Szilágyi
École Supérieure de Nyíregyháza

MESURE ET DÉMESURE: LES CHOIX FORMELS DES POÈTES QUÉBÉCOIS DU XX^E SIÈCLE¹

C'est à la lumière du rapport dialectique entre mesure et démesure que l'on se propose d'examiner les choix formels des poètes québécois du XX^e siècle. Préoccupant les critiques aussi bien que les poètes eux-mêmes, les questions de forme ont toujours été investies d'une forte charge sémantique. Elles restent indissociables de considérations externes, suscitant des réflexions d'ordre historique, esthétique et psychologique. Il s'agira de montrer, à travers quelques exemples représentatifs, en quoi les différents types de poèmes – mesurés ou hors mesure – participent à la construction du sens et à la production d'effets de style. Dans un premier temps, on passera brièvement en revue les principaux changements métriques introduits par Nelligan et les poètes « exotistes ». On relèvera les signes de la démesure (les irrégularités) à l'intérieur de la mesure (le système traditionnel) dans un sonnet de Nelligan (« Je veux m'éluder... »). Le rapport conflictuel entre règle et liberté sera ensuite examiné dans le contexte théorique de l'apparition des nouvelles formes poétiques (vers libres, versets). C'est ainsi que l'on s'attachera à repérer les équivalences phonétiques, rythmiques et syntaxiques (les signes de la mesure) dans un vers libre de Saint-Denys Garneau (« C'est là sans appui »), tout comme dans un verset d'Anne Hébert (« Mystère de la parole »). L'analyse de ce dernier poème vise également à présenter le rôle du verset claudélien dans le renouvellement formel de la poésie québécoise. On fera ensuite allusion aux expérimentations formelles de la seconde moitié du XX^e siècle, produisant des poèmes asémantiques et/ou asyntaxiques. Pour terminer notre parcours des pratiques poétiques modernes au Québec, on s'interrogera sur le retour de plusieurs poètes contemporains aux vers mesurés et aux poèmes à forme fixe, prenant à titre d'illustration un sonnet de Robert Melançon, un pantoum de Gérald Godin et un haïku d'André Duhaime.

¹ La rédaction du présent article a été soutenue par la bourse Bolyai János Kutatási Ösztöndíj de l'Académie Hongroise des Sciences (MTA).

La poésie canadienne francophone suit longtemps avec quelque retard les grands courants littéraires européens en s'inspirant essentiellement de la poésie française. Au niveau formel, la deuxième moitié du XIX^e siècle est une période d'apprentissage et d'expérimentation, caractérisée par des imitations et des essais d'adaptation des formes poétiques européennes. C'est le sonnet² qui devient vite le type de poème le plus souvent utilisé et qui gardera très longtemps sa place privilégiée (Arnold, *Diachronie* 3–4). Il est la forme de prédilection des poètes très différents, des recueils entiers sont composés de sonnets, comme les *Oiseaux de neige* (1880) de Louis Fréchette ou *Les Gouttelettes* (1904) de Léon-Pamphile Le May, entre beaucoup d'autres. L'École littéraire de Montréal, du moins dans les premières années de son existence (1895–1935), essaie d'introduire de nouveaux thèmes d'inspiration et de nouvelles formes. Ce rassemblement d'une trentaine d'hommes de lettres canadiens-français organise des réunions, des séances publiques, publie des ouvrages collectifs. Son membre le plus célèbre est Émile Nelligan (1879–1941), considéré aujourd'hui comme l'une des figures marquantes de l'histoire culturelle du Québec.

La poésie de Nelligan s'inspire visiblement des symbolistes et parnassiens français dont Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Maurice Rollinat, José Maria de Hérédia (Cubain), Leconte de Lisle (Réunionnais) et Georges Rodenbach (Belge). « Parnassien quant à la forme », mais « symboliste par l'inspiration » (Saint-Jacques 329), Nelligan respecte la métrique traditionnelle, il ne se permet que quelques licences afin d'assouplir les règles trop rigides. L'objectif principal des irrégularités introduites sur tel ou tel niveau (qu'il s'agisse du choix ou de la distribution des mètres et des rimes) est de rendre la langue poétique plus libre, plus naturelle.

On se propose d'étudier la versification qualifiée d'« audacieuse » (Blais 267) du sonnet « Je veux m'éluder » (écrit en 1899, publié seulement en 1952). Le sonnet est de toute évidence la forme poétique la plus souvent utilisée par Nelligan (il en a composé 73). Il a été attiré par l'idée de la perfection formelle chère aux parnassiens.

Je veux m'éluder

Je veux m'éluder dans les rires
 Dans les tourbes de gaîté brusque
 Oui, je voudrais me tromper jusque
 En des ouragans de délires.

² Apparu en Italie au XIII^e siècle, le sonnet jouit d'un grand prestige à la Renaissance. Après deux siècles de discrédit relatif, il est remis à l'honneur au XIX^e siècle par les romantiques anglais et allemands, redécouvert en France par les Parnassiens et les symbolistes. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Rimbaud introduisent d'importantes modifications concernant la disposition des rimes et des strophes.

Pitié ! quels monstrueux vampires
 Vous suçant mon cœur qui s'offusque !
 Ô je veux être fou ne fût-ce que
 Pour narguer mes Déessees pires !

Lent comme un monstre cadavre
 Mon cœur vaisseau s'amarre au havre
 De toute hétéromorphe engeance.

Que je bénis ces gueux de rosses
 Dont les hilarités féroces
 Raillent la vierge Intelligence !

A la différence de la grande majorité de ses sonnets composés d'alexandrins, Nelligan écrit ce poème en octosyllabes. La disposition des strophes (deux quatrains suivis de deux tercets), ainsi que celle des rimes (abba abba ccd eed) est régulière. En revanche, l'obligation de l'alternance des rimes féminines (terminaisons de mots comportant un « e » muet) et masculines (celles qui n'en comportent pas) n'est pas respectée : ce sonnet est écrit dans un seul et même genre. La non-alternance, expérimentée par les poètes français novateurs du XIX^e siècle ne remet pas en question la pertinence de la notion de genre métrique. L'emploi exclusif des rimes féminines se justifie chez Banville ou Verlaine par la thématique de leurs poèmes (la douceur, la musique, la féminité). Le sonnet de Nelligan n'a rien de spécifiquement féminin dans son contenu. Le choix des rimes uniquement féminines y apparaît plutôt comme un artifice formel, tout comme celui des rimes riches et/ou insolites. « L'exhibition à la fois ludique et ironique » (Blais 268) de ces artifices ne manque pas de rappeler la poésie décadente. Ils avaient pour effet de choquer, ou au moins, de surprendre les contemporains. L'innovation la plus audacieuse de Nelligan dans ce poème se situe au niveau du choix des mots de rime. Il est interdit de mettre en fin de vers des mots inaccentués : « jusque » (v. 3) et « ne fût-c(e) que » (v. 7). Les parenthèses signalent l'apocope du « e » muet, rendue nécessaire par le décompte syllabique (on ne compte jamais le « e » muet en fin de vers : « jusqu(e) », « ne fût-c(e) qu(e) »). Ces rimes « acrobatiques » signalent en même temps des cas d'enjambement.

Il faut souligner que le non-respect de ces contraintes ou de celles repérées dans d'autres poèmes de Nelligan (le choix de vers impairs, mais aussi l'affaiblissement du statut de la césure dans l'alexandrin) ne met pas en cause les bases du système traditionnel. Les quelques infractions aux règles classiques attirent l'attention sur le caractère arbitraire de la réglementation traditionnelle et produisent souvent un effet parodique.

Nelligan expérimente également un autre type de poème à forme fixe, à savoir le rondel. Le rondel est un type de poème hérité de l'époque médiévale comme le rondeau, le triolet ou la ballade. Toutes ces formes fixes ont en

commun d'avoir recours à des reprises de vers. Elles ont été redécouvertes et imitées par les poètes parnassiens. Un rondel se compose de 13 vers, répartis en trois quatrains suivi par un vers isolé qui répète le premier vers. Les deux derniers vers du deuxième quatrain reprennent les deux premiers vers du premier quatrain. Dix-sept poèmes de Nelligan (1952) sont construits selon ce schéma, outre le *Rondel à ma pipe* (91) où le choix formel est annoncé dans le titre, les poèmes *Clair de lune intellectuel* (41), *Placet* (67), *Le Missel de la morte* (75), *Confession nocturne* (126), *Sainte Cécile* (135), *Billet céleste* (136), *Les Carmélites* (147), *Évantail* (159), *Potiche* (168), *Marches funèbres* (174), *Le Puits hanté* (175), *Le Bœuf spectral* (179), *Noël de vieil artiste* (187), *Roses d'octobre* (192), *Fra Angelico* (227), *La terrasse aux spectres* (275) suivent le même modèle. Albert Lozeau (1878–1924) a également écrit plusieurs rondels, comme *Rondel sur la neige* et *Rondel musical*.

Selon Henry Cohen (*Le rondel*), Nelligan réussit à dépasser ses modèles et perfectionner la forme du rondel dans cinq poèmes, à savoir *Clair de lune intellectuel*, *Rondel à ma pipe*, *Sainte Cécile*, *Billet céleste* et *Les Carmélites*. L'originalité de Nelligan consiste avant tout dans les variations introduites au niveau des mètres, des rimes et à celui du refrain bien intégré dans la construction syntaxique et thématique. Il importe d'insister sur le fait que l'élément répété apporte un surplus, c'est-à-dire la répétition rend polysémique. Le vers répété est le même et pas le même, puisque son entourage a changé. « La forme du rondel est en conformité parfaite avec son idée de la poésie comme résonance, comme hantise, comme système clos. Elle reflète bien aussi la structure d'un esprit replié sur lui-même. », écrit Cohen (*Le rondel* 126). L'expérimentation formelle – la démesure à l'intérieur de la mesure – se révèle en fin de compte être un moyen privilégié dans la quête intérieure du poète lui assurant sa modernité.

En ce qui concerne l'influence du Parnasse sur la poésie canadienne-française, les critiques conservatifs, comme par exemple l'abbé Camille Roy (112), s'accordent à déclarer que la « recherche principale de la forme plastique n'eut guère chez nous d'adeptes. L'école parnassienne n'a pas, à vrai dire, de succursale au Canada. » L'exemple d'Émile Nelligan suffit à prouver que le mouvement parnassien n'est pas inconnu au Québec. Nelligan inspire plusieurs poètes québécois dès les premières années du XX^e siècle. C'est *Le Paon d'email* de Paul Morin (1889–1963), publié en 1911 à Paris, qui deviendra le livre culte de la nouvelle esthétique. Les contemporains le louent avant tout pour « la préciosité du style, la somptuosité de vers et la perfection de la forme » (Saint-Jacques 337). Selon Henry Cohen (*Paul Morin* 28), « pour bien apprécier l'art de Paul Morin, il suffit d'examiner ses sonnets ». Ce « maître sonnettiste » (Cohen 27) veut faire preuve de virtuosité technique (recourant aux rimes riches et rares). Morin s'inspire avant tout des sonnets de Hérédia décrivant l'antique civilisation méditerranéenne, mais aussi de ceux de la comtesse Anna de Noailles et de Henri de Régnier. Ce sont ses choix

thématiques et non ses choix formels qui font figure de nouveauté. Il cultive « une esthétique de la rupture » : tout en puisant dans un répertoire de lieux communs pour représenter l'Orient, il s'interroge « sur la légitimité des principes de l'école régionaliste » (Marcotte 90).

Paul Morin n'est pas le seul à adopter les principes de l'esthétique parnassienne. Quelques jeunes poètes, dont Guy Delahaye (1888–1969), René Dugas (1883–1947) et René Chopin (1885–1953), revendiquent également la liberté artistique en privilégiant la perfection formelle et l'exotisme. Les Exotistes veulent se libérer de toute contrainte idéologique que le nationalisme et la domination cléricale font peser dans les premières décennies du XX^e siècle sur les poètes. Accusés d'indifférence patriotique, ils n'arriveront pas à s'imposer face à la critique orthodoxe des années 1910–1930.

C'est l'étroitesse d'esprit de l'idéologie dominante de l'époque qui refuse de s'ouvrir sur les civilisations éloignées dans le temps et dans l'espace et qui n'accepte que les thèmes du terroir et les formes traditionnelles. C'est au nom des traditions que les critiques rejettent avec indignation le recueil de Guy Delahaye, *Les phases*, paru en 1910. Les poèmes du recueil, appelés tryptiques par le poète, utilisent une forme poétique particulière: ils se composent de trois tercets d'ennéasyllabes. Morin n'hésite pas à reprendre dans quelques poèmes de son *Paon d'email* cette forme jugée scandaleuse (Marcotte 85–86). Les quelques variations expérimentées par Morin ou par Delahaye au niveau des mètres et des rimes ne font que reprendre celles de leurs modèles parnassiens français. Les changements introduits par les poètes « exotistes », tout comme ceux de Nelligan, restent incontestablement à l'intérieur du système traditionnel.

Il faut attendre les années 1930 pour que la poésie québécoise, bien timidement et après beaucoup d'hésitations, commence à s'engager dans la voie de la modernisation prosodique (Arnold, *Diachronie* 6). En France, la technique vers-libriste se manifeste dès le derniers tiers du XIX^e siècle. Essayant de « fixer le moment où la métrique traditionnelle québécoise cède la place au verslibrisme en tant que norme poétique pour certains (pas pour tous) », Ivor A. Arnold (*Le vers libre au Canada* 224) cite les noms de Jeanne l'Archévêque-Dugay, Jacqueline Francœur, Simone Routier. Suivant les dates de publication, ces femmes poètes devançaient Hector de Saint-Denys-Garneau et Alain Grandbois, considérés pourtant au Québec comme les premiers grands innovateurs en vers libres. (Quant au rôle du verset claudélien dans le renouvellement formel de la poésie québécoise, nous allons y revenir à propos des versets d'Anne Hébert.)

Dès son apparition, la question du vers libre soulève de débats passionnels. Les tenants de la tradition tiennent les règles de la versification pour des principes intangibles. Ils qualifient donc les tentatives des « derniers venus » de mots comme: « non-respect », « désobéissement », « attaque », « transgression », « trahison », « profanation », « violation ». Si le système

classique est élevé au niveau d'une valeur absolue, sa critique ou son refus devient également un acte symbolique. Il disparaît, en qualité de système, dès le moment où il est interrogé, critiqué, refusé. De leur côté, les vers-libristes parleront d'« émancipation », opposés à la « servitude ». Il s'agit de contester tout ce qui est figé. Les adversaires du vers libre voient dans « l'intrusion de la prose dans le poème » une attaque contre la « pureté des genres et des catégories, pureté de la croyance, pureté de la race » (Nepveu 18). En effet, l'apparition des nouvelles formes poétiques : poème en prose³, vers libéré, vers libre, verset, contraint à revoir les rapports de la prose et du vers (identifié traditionnellement à la poésie). La prose poétique et le poème en prose témoignent de l'entrée de la poésie dans la prose. A l'opposé de cela, le vers libre et le verset expérimentent les possibilités de la prose du poème. Il en résulte un brouillage des genres que les critiques conservateurs veulent éviter à tout prix.

Il est intéressant de noter que dès le tournant du XX^e siècle on parle en France de l'échec ou du moins de l'épuisement du vers libre. Jacques Roubaud (151) le date du début des années trente et l'explique par sa « grande aridité combinatoire » (16). Le « paradoxe du vers libre », selon Roubaud, consiste dans le fait qu'il « se révèle être un instrument privilégié de la survie de l'ancien » (15).

Malgré l'abandon du retour régulier des mètres, des rimes, et par conséquent, celui des strophes, tous ces éléments, sans être obligatoires, peuvent faire partie de la forme des textes poétiques modernes. Cette tension entre les formes anciennes et nouvelles est inhérente à la poésie moderne et contemporaine. Elle accompagne les vers libres à partir de leur apparition jusqu'à nos jours. A titre d'illustration, prenons un poème en vers libres de Saint-Denys Garneau (31) tiré du recueil *Regards et jeux dans l'espace*, publié en 1937.

C'est là sans appui

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches
Par bonds quitter cette chose pour celle-là
Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux
C'est là sans appui que je me repose.

Le poème se construit sur la négation de la poésie traditionnelle, mais qui réapparaît néanmoins. Quelles sont ses caractéristiques formelles les plus

³ « Le poème en prose, lui, n'a eu que peu d'échos au Québec. » (Bonenfant 79)

importantes? On peut tenter de répondre à cette question dans un premier temps par le repérage des éléments traditionnels (au niveau de l'organisation strophique, rimique et métrique).

De toute évidence, la mise en page du poème veut orienter le lecteur vers la forme versifiée. Les lignes, placées à la même distance de la marge gauche, ne sont pas entièrement occupées, un espace de blanc est gardé à la fin. Saint-Denys Garneau commence, suivant les règles classiques, chaque vers par une majuscule. Les sept lignes sont divisées en deux parties, séparées par un blanc, satisfaisant ainsi au paramètre typographique de la strophe (un tercet et un quatrain). Les assonances et allitérations compensent en quelque sorte l'absence des rimes finales.

Pour un lecteur moderne, déjà habitué à une variété extrême dans la longueur des vers libres, le poème de Garneau donne l'impression d'une certaine régularité. Tout en gardant une apparence extérieure rassurante, le poème dissimule une grande diversité dans sa structure de détail (13/13/11, 13/12/14/10). On peut y reconnaître, par delà la liberté métrique, la référence, bien qu'un peu floue, à l'alexandrin. En effet, les vers tournent autour de 12 syllabes, ils ne l'atteignent qu'une seule fois (v. 5), ils en comptent une syllabe de plus (v. 1, 2, 4), ou une syllabe de moins (v. 3). Il y a encore un décasyllabe (v. 7) et un vers de quatorze syllabes (v. 6). Notre décompte syllabique maintient le « e » muet intérieur et le « e » muet final devant une initiale consonantique⁴. L'élision de certains « e » muets pourrait rendre le poème un peu moins irrégulier, en réduisant les vers de 13 syllabes à 12, le vers de 11 syllabes à 10 syllabes. La difficulté vient du fait qu'on ne repère avec certitude les différents types de vers qu'après le décompte syllabique. Hors de tout contexte métrique, il n'est possible de repérer que les alexandrins composés de deux segments égaux (de structure 6–6), ainsi que les vers brefs, s'ils se présentent par deux. Ce sont justement les cas à éviter aux yeux du poète. Selon Michel Lemaire (73) « le vers libre de Garneau se définit par son opposition même au vers régulier ». Il n'hésite pas à parler à propos des vers « les plus typiques du poète » d'une « perversion ironique de l'alexandrin » (82).

Le vers libre, présenté comme une libération, est également tenu pour la manifestation d'un rythme personnel, épousant le jaillissement des sentiments et des pensées intérieures. Or, chez Saint-Denys Garneau « le rythme boite avec ostentation » (Lemaire 73). Il est habituel de parler du « prosaïsme »

⁴ Lorsqu'on essaie d'étudier un vers libre avec les mêmes outils que ceux adéquats à la description de la poésie versifiée, on se heurte à des difficultés impossibles à résoudre autrement qu'arbitrairement. Le problème crucial de la versification française est la numération syllabique. Dans un vers libre, on ne peut plus donner d'une manière évidente la longueur syllabique des lignes. Seule la scansion des vers où aucun « e » muet n'est susceptible d'être apocopé, et nous n'avons pas deux voyelles en contact (diérèse ou synérèse), ne pose pas de problèmes.

(Lemaire) ou de la « prose du poète » (Nepveu). Garneau a souvent recours aux procédés lexicaux et syntaxiques propres à la langue parlée (le poème « C'est là sans appui » qui inaugure le recueil en est un bon exemple). L'utilisation du langage quotidien relève – comme chez Tristan Corbière, Charles Cros ou Rimbaud – de la provocation esthétique. Il ne s'agit pas d'une simple négligence, au contraire, d'une recherche très consciente mettant en cause la conception traditionnelle de la poésie et de l'art.

Parlant de la modernisation prosodique au Québec, on doit insister sur l'influence du verset claudélien (Arnold, *Le vers libre au Canada* 224). À l'origine, on parle de verset pour nommer les divisions numérotées de la Bible et d'autres textes sacrés. Ce n'est que depuis le début du XX^e siècle que le mot commence à désigner, à la suite de Paul Claudel, un nouveau genre poétique, une forme intermédiaire entre le vers libre et le poème en prose⁵. Chez Claudel le choix du verset dans les *Cinq Grandes Odes* (1910) est étroitement lié à l'enquête spirituelle qui s'exprime dans ces textes lyriques nourris d'allusions liturgiques. Claudel y réfléchit sur le fonctionnement de la poésie conçue comme moyen d'accès au divin (la forme du verset a été expérimentée dans ses premiers drames, notamment dans *La Ville* et *Tête d'Or*.) Le verset claudélien s'impose dans la suite comme une référence quasi incontournable. Les versets de Saint-John Perse et de Senghor y ressemblent par leur tonalité générale, qu'il s'agisse de la célébration de Dieu, de l'éloge du monde et de la nature. La parenté avec l'éloquence sacrée ne sera pourtant pas toujours si évidente chez les autres poètes en versets (comme André Suarès, Léon-Paul Fargue), ce qui peut rendre problématique l'emploi du terme. La spécificité du verset moderne résidera alors moins dans les relations qu'il entretient avec la spiritualité que dans les caractéristiques formelles le distinguant du poème en prose et du vers libre.

Publiées en 1920, *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger se situent « dans les marges de la littérature existante » au Québec à l'époque (Bonenfant 70). Selon Luc Bonenfant qui s'intéresse à la « modernité générique et usages formels du verset » (69) dans le recueil, « l'utilisation typographique du verset par le poète québécois installe une modernité esthétique qui repose désormais sur l'affirmation des pouvoirs poétiques de la prose » (80). Il n'empêche que l'exemple de Loranger (1896–1942) reste isolé jusqu'à la fin des années 1930.

Dans ce qui suit, on se propose d'étudier les traits caractéristiques du verset dans un extrait tiré du poème « Mystère de la parole » d'Anne Hébert (65), publié en 1960 dans le recueil du même titre.

⁵ Le terme « verset » est utilisé pour nommer un poème entier, mais aussi pour désigner un seul verset, en tant qu'unité typographique.

Mystère de la parole

Dans un pays tranquille nous avons reçu la passion du monde, épée nue sur nos deux mains posée

Notre cœur ignorait le jour lorsque le feu nous ainsi remis, et sa lumière creusa l'ombre de nos traits

C'était avant tout faiblesse, la charité était seule devançant la crainte et la pudeur

Elle inventait l'univers dans la justice première et nous avions part à cette vocation dans l'extrême vitalité de notre amour

La vie et la mort en nous reçurent droit d'asile, se regardèrent avec des yeux aveugles, se touchèrent avec des mains précises

De flèches d'odeur nous atteignirent, nous liant à la terre comme des blessures en des noces excessives

Ô saisons, rivière, aulnes et fougères, feuilles, fleurs, bois mouillé, herbes bleues, tout notre avoir saigne son parfum, bête odorante à notre flanc

« L'emploi tout nouveau par l'auteure du verset à la manière de Claudel ou de Saint-John Perse » (Brochu 87), tout comme le changement de tonalité par rapport au recueil précédent (*Le Tombeau des rois*, 1953) sont généralement interprétés « en termes d'affranchissement et d'émancipation » (Watteyne 60). Anne Hébert « serait passée du désir empêché et de la hantise de la mort à une ouverture sur le monde, à travers un chant qui célèbre la vie », lecture historique⁶ mise en doute par Nathalie Watteyne (60). Tout en reconnaissant les différences formelles (la transition du vers libre bref au verset ample), Watteyne (61) préfère parler d'un « lyrisme de la cruauté et du dénuement qui traverse les deux recueils d'Anne Hébert ».

En ce qui concerne la présentation typographique du poème étudié, son découpage en des versets de différente longueur crée à lui seul un rythme visuel. Des lignes de blanc sont insérées entre les versets qui prennent ainsi des allures de strophes. L'unité typographique et rythmique du verset se situe entre le vers et le paragraphe⁷. On continue à se servir du terme « vers » sans se référer aux deux facteurs (le mètre et la rime) qui le définissaient pendant des siècles. Depuis l'apparition du vers libre en effet, le trait distinctif qui différencie le vers de la prose se réduit à son formatage graphique.

⁶ *Mystère de la parole* « rendrait avec ferveur la libération suscitée par la Révolution tranquille » (Watteyne 60).

⁷ On se réfère sur ce point à notre article (Szilágyi).

Contrairement au vers libre, le verset – en tant qu'unité typographique – ne se définit pas par le retour à la ligne. Il se poursuit le plus souvent bien au-delà de la marge droite. Dans le poème étudié tous les débuts de versets sont alignés à la marge de gauche rappelant la disposition des vers (libres). Lorsque la dimension du verset est inférieure à celle de la ligne, comme dans « La sagesse m'a rompu les bras », par exemple, la présence du blanc final apparente le verset plus bref que la ligne au vers libre. Le fait que la poète maintient la majuscule initiale au début de chaque verset (le plus souvent sans point final) peut être considéré comme un indice important de poéticité. La fin des versets du poème correspond toujours à une fin de groupe syntaxique et sémantique, le plus souvent elle coïncide avec celle d'une phrase (suivant sur ce point son modèle biblique).

Il est habituel d'identifier des segments syllabiques rappelant des types de vers familiers dans les versets dits « métriques » de Saint-John Perse et de Senghor. Les versets d'Anne Hébert ressemblent sur ce point plutôt aux versets claudéliens, reposant sur la succession de groupes accentuels distribués selon un ordre croissant (cadence majeure) ou décroissant (cadence mineure). Les versets à cadence majeure produisent des effets d'amplification, de progression. Rappelons que la rhétorique classique exerce encore une influence considérable sur les poètes en versets ayant souvent recours aux procédés rhétoriques exploités plutôt par la prose.

Les phrases segmentées, d'aspect souvent nominaux et énumératifs, sont également présentes chez Anne Hébert (le verset 7 du poème cité en est un bon exemple). Le recours à de longues énumérations, coordonnées ou simplement juxtaposées, ainsi que la fréquence élevée des phrases nominales, sont des caractéristiques syntaxiques communes aux recueils en versets.

Anne Hébert accorde un rôle organisateur, structural à l'allitération (« fougères, feuilles, fleurs ») et à l'assonance (« bête odorante à notre flanc »). Les jeux de sonorités éloignent les versets du langage courant produisant un effet d'incantation. Les reprises se manifestent d'ailleurs à tous les niveaux linguistiques. Outre les récurrences phoniques, les versets du recueil présentent de nombreux cas de répétitions lexicales, morphologiques, syntaxiques et sémantiques. La reprise en anaphore de la conjonction « lorsque » au début de sept unités typographiques consécutives dans le poème « Surviene la rose des vents » ne manque pas d'évoquer les psaumes ou les litanies médiévales. Offrant des effets formels analogues à ceux que la poésie versifiée met en œuvre, les équivalences phonétiques, rythmiques et syntaxiques contribuent à fonder dans les versets le sentiment poétique.

Abandonnant les règles de la versification traditionnelle, les vers libres de Saint-Denys Garneau et les versets (ou les vers libres) d'Anne Hébert continuent à présenter « une quelconque unité sémantique, basée par exemple sur un système narratif ou descriptif » (Giroux et Dame 125). Cette « rupture partielle » (141) qui n'est que « l'illusion de la modernité » (136) sera suivie

d'une « rupture brutale » (142) à la fin des années 1940, illustrée par des « textes qui s'affranchissent des contraintes mêmes de la langue », des textes « tantôt asyntaxiques donc sans sémantique, tantôt asémantiques mais syntaxiques » (158). Robert Giroux et Hélène Dame illustrent ce dernier mode de production poétique par les poèmes de Paul-Marie Lapointe (*Le Vierge incendié*) et de Claude Gauvreau. Il s'agit d'un « véritable saut épistémologique d'un univers à un nouveau, [...] imposant [...] un déplacement de la référence, de nouvelles frontières à ce qui est scriptible et lisible » (142). Les travaux des automatistes, surréalistes et formalistes, effectuant « la profonde dislocation du genre poétique » (160), nécessiteraient une étude à part. On laisse également de côté les textes des structuralistes, matérialistes et féministes de la seconde moitié du XX^e siècle.

Malgré l'apparition de nouvelles formes poétiques, les poètes québécois contemporains ne se détournent pas complètement de la versification traditionnelle. La forme classique des poèmes (familière au lecteur qui le reconnaît) a pour fonction de faciliter la compréhension et le décodage du système de symboles et d'images. Elle permet également de transmettre un message à portée politique à un public plus large.

Pour terminer notre parcours des pratiques poétiques au Québec, on se propose d'évoquer le renouveau des formes fixes dans la poésie contemporaine. Dans ces derniers temps, on assiste en effet à un regain d'intérêt pour le sonnet (Robert Melançon, Claude Beausoleil, Robert Marteau, Gilles Vigneault), le pantoum et la ritournelle (Gérald Godin), ainsi que pour le haïku (André Duhaime). Le contexte littéraire et social ayant changé d'une manière irréversible, il s'agit d'un retour conscient, d'un choix esthétique délibéré de la part des poètes. Le sonnet pratiqué dans la poésie contemporaine peut être « régulier » (celui de Gilles Vigneault, par exemple) ou « libre » (*Liturgie* de Robert Marteau, 1992), ayant subi des transformations majeures. Les sonnets réguliers et libres peuvent être mêlés dans un même recueil (*Sonnets numériques* de Claude Beausoleil, 2007). On peut reconnaître facilement, par delà la liberté métrique, la référence à la forme du sonnet dans le *Paradis des apparences* de Robert Melançon (2004). Chacun des 144 poèmes numérotés (sans titre) du recueil se compose de douze vers libres (le plus souvent entre huit et quatorze syllabes), répartis en quatre tercets. Melançon lui-même insiste sur cette particularité formelle dans le poème 36 de son recueil (sans pagination) : « Tout doit tenir en douze vers – un sonnet allégé –, » (v. 1). Ce sont les deux premières strophes (les deux quatrains d'un sonnet régulier) qui sont abrégées (« allégées ») d'un vers. Conformément au sous-titre du recueil (*Essai de poèmes réalistes*), le poète présente « sur ce théâtre réduit à presque rien » des scènes simples, « réalistes » : le vol d'un pigeon, la course d'un écureuil (sonnet I). L'emploi fréquent de l'enjambement (« la cheminée / Du bureau ») et l'absence de rimes y créent « l'apparence » du prosaïsme.

I.

La neige, sur les toits, les arbres, le sol,
Répond au lavis qui tient lieu de ciel,
Plus claire que le jour infusé d'encre.

Un pigeon trace, entre la cheminée
Du bureau de poste et la tour de la radio,
Une hyperbole qui s'efface à mesure.

Un écureuil équilibriste a suivi
Le fil du téléphone jusqu'à l'érable
Dont il parcourt les ramifications.

On chercherait en vain un autre événement
Sur ce théâtre réduit à presque rien, délimité
Par l'entassement des maisons de brique.

L'écriture du quotidien et le choix d'une ancienne forme de grand prestige ne sont pas incompatibles. C'est par souci de clarté et de « lisibilité » que le poète exploite les effets de récurrence du sonnet. Comme l'écrit Louis-Jean Thibault (119) dans son compte rendu du recueil : « la forme jouant à la fois sur la reprise et l'avancée, est fondamentalement déterminée par ce qu'il y a au cœur de cette poésie souple et exigeante ». Le pantoum et depuis cent ans le haïku font également partie du patrimoine poétique universel. Le pantoum est un type de poème à forme fixe, emprunté au début du XIX^e siècle⁸ à la poésie traditionnelle malaise. Il se présente partout dans le monde, mais dans chaque pays où il fait son apparition, il n'est employé que par assez peu de poètes qui se contentent le plus souvent d'en composer un seul. Le pantoum français le plus célèbre est de toute évidence celui de Baudelaire (« Harmonie du soir », 1857). Il sert de modèle pour beaucoup d'auteurs francophones, de la Martinique au Canada.

On trouve un pantoum par exemple dans le recueil *Chansons très naïves* de Gérard Godin (1938–1994), publié en 1960. (La forme de ritournelle y est également utilisée.) Il s'agit d'un pantoum irrégulier comme le signale le titre du poème: *Quasi-pantoum espérant*.

⁸ Le pantoum occidental apparaît d'abord dans la poésie romantique répondant au goût de l'exotisme des poètes. L'intérêt pour le pantoum ne fait que s'augmenter dans la deuxième moitié du siècle, pendant la période du symbolisme et du Parnasse. Il reste pratiqué, mais dans une moindre mesure, tout au long du XX^e siècle. Les membres de l'Oulipo vont le redécouvrir à cause de sa forme très contraignante, obéissant à des règles strictes.

N'écoutez pas leurs bons conseils
 jardins jardins que l'hiver abrège
 à quand la fin des demi-soleils ?
 à quand les jungles sacrilèges ?

à quand la fin des demi-soleils ?
 brûlons brûlons tous les collègues
 et leur sinistre appareil
 oh ! cette âme que trop l'on protège !

Le poème se compose de quatre quatrains de rimes croisées (à l'exception de la troisième strophe de rimes plates: aabb). Les mètres utilisés tournent autour de l'octosyllabe, allant le plus souvent de sept à neuf syllabes. Les débuts de phrase (à l'exception du premier et du dernier vers) portent la minuscule. Nous n'avons ni point final ni virgule, seulement des points d'interrogation et d'exclamation désignant la modalité du texte. La reprise des vers entiers est tout à fait aléatoire: le troisième vers du premier quatrain (« à quand la fin des demi-soleils? ») réapparaît en tant que premier vers du deuxième et comme dernier vers du troisième quatrain. L'emploi des poèmes à forme fixe peut surprendre chez un poète selon qui « en poésie, il faut oser être simple, modeste, familier. Je ne suis pas un poète de laboratoire. Je suis dans la ruelle derrière. Je fais une poésie de piétons » (cité par Royer 7). Godin n'avait pas l'intention de respecter la forme du pantoum⁹ transmise par la tradition. La répétition des vers produit beaucoup plus l'impression d'une chanson très naïve (conformément au titre du recueil) qu'une forme strictement réglementée.

En ce qui concerne le haïku (ou haïkai), il s'agit d'un genre lyrique d'origine japonaise. C'est une forme brève de dix-sept syllabes (réparties sur trois vers : 5-7-5). Il apparaît en France à partir du début du XX^e siècle, d'abord en traduction, puis dans la pratique poétique. Les premiers haïkus québécois sont publiés par Jean-Aubert Loranger (*Poèmes*, 1922) et par Simone Routier (*L'Immortel adolescent*, 1928). Ils s'inspirent probablement des travaux de Jules Romains, Jean Paulhan, Jean-Richard Bloch, entre autres. Dans la suite, l'exemple des *Cent phrases pour éventails* (1927) de Paul Claudel sera déterminant pour les poètes canadiens-français composant des haïkus (nous venons de signaler l'influence des versets claudéliens). La première anthologie canadienne (*Haïku : Anthologie canadienne/Canadian Anthology*) a été éditée par D. Dorothy Howard et André Duhaime en 1985. On cite un poème de Duhaime (23), tiré de son recueil *Cet autre rendez-vous* (1996). Il s'agit d'un choix de haïkus de ses quatre recueils précédents).

⁹ Le pantoum en chaîne est une suite de quatrains. Le deuxième vers de chaque strophe est repris comme premier vers de la strophe suivante, et le quatrième vers comme troisième de la strophe suivante. Le dernier vers du poème doit coïncider avec le premier.

le soleil curieux
s'attarde de jour en jour
l'hiver va mourir

Aujourd'hui, des recueils et des anthologies de haïku sont régulièrement édités. Depuis septembre 2003, il existe même une « Association Française de Haïku » qui publie, tous les trimestres, un recueil et une revue de haïku. Ces formes fixes (sonnet, pantoum, haïku) ne sont pas tombées en désuétude et restent pratiquées même de nos jours. Leur survivance, voire leur renouveau dans ces derniers temps est probablement due à leur souplesse: elles sont susceptibles de nombreuses variations et adaptations.

L'étude des choix formels que nous avons menée tout au long de notre article n'épuise pas, bien sûr, les possibilités d'analyse formelle de la poésie québécoise moderne et contemporaine. Nos constatations pourront être nuancées à la lumière des faits rassemblés sur un corpus beaucoup plus important. On a peu insisté sur les expérimentations de la poésie de l'avant-garde et post-moderne. On s'est intéressé avant tout aux signes de la mesure à l'intérieur de la démesure. Une place importante a été accordée aux premières tentatives de renouvellement menées dans la première moitié du XX^e siècle. Depuis l'apparition des nouvelles formes poétiques les poètes ne sont plus obligés de se soumettre aux règles de la versification traditionnelle. Ils sont libres d'écrire des vers démesurés mais aussi mesurés. Leur choix formel est fortement significatif: il marque une prise de position, pourvus d'enjeux esthétiques et symboliques, contre ou pour les principes de l'écriture poétique moderne.

Bibliographie :

- Duhaim, André. *Cet autre rendez-vous, haïkus choisis*. Orléans : David, 1996.
- Garneau, Hector de Saint-Denys. *Poésies. Regards et jeux dans l'espace. Les Solitudes*. Montréal : Fides, 1972.
- Godin, Gérald. *Chanson très naïves*. Trois-Rivières : Édition du Bien public, 1960.
- Hébert, Anne. *Œuvre poétique 1950–1990*. Montréal : Boréal compact, 1993.
- Melançon, Robert. *Le paradis des apparences. Essai de poèmes réalistes*. Montréal : Noroît, 2004.
- Nelligan, Emile. *Poésies complètes 1896–1899*. Texte établi et annoté par Luc Lacourcière. Montréal et Paris : Fides, 1952.
- Arnold, Ivor A. « Le vers libre au Canada : Notes à propos d'un problème de datation. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 5, 2 (1980) : 222–235.
- . « Diachronie des styles de la poésie québécoise, 1860–1980 ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 12, 1 (1987) : 3–14.
- Blais, Jacques. « Décadence chez Nelligan : le cas du poème *Je veux m'éluder* ». *Voix et images* 24, 2 (1999) : 264–276.

- Bonenfant, Luc. « Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger ». *Études littéraires (Théories, analyses et débats)*. *Le verset moderne* (sous la direction de Nelson Charest) 39, 1 (2007) : 69–81.
- Brochu, André. *Anne Hébert : le secret de vie et de mort*. Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2003.
- Cohen, Henry. « Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne* 14, 2 (1989) : 105–127.
- . « Paul Morin, maître sonnettiste ». *Canadian Poetry Studies* 56 (2005) : 27–38.
- Giroux, Robert et Dame, Hélène. « Les critères de poéticité dans l'histoire de la poésie québécoise (sémiotique littéraire) ». *Études littéraires* 14, 1 (1981) : 123–162.
- Lemaire, Michel. « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau ». *Voix et Images* 20, 1 (1994) : 73–84.
- Marcotte, Hélène. « Le paon d'email de Paul Morin: l'exploration des lointains ». *Tangence. Figures de l'Orient* 65 (2001) : 82–90, Presses de l'Université du Québec.
- Nepveu, Pierre. « La prose du poète. » *Études françaises* 20, 3 (19) : 15–27.
- Roubaud, Jacques. *La vieillesse d'Alexandre*. Paris : Ramsay, [1939] 1988.
- Roy, Camille. *Manuel d'histoire de la Littérature canadienne de langue française*. Montréal : Beauchemin, [1939] 1962.
- Royer, Jean. « Gérald Godin ». *Lettres québécoises* 76 (1994) : 7.
- Saint-Jacques, Denis et Lemaire, Maurice (dir.). *La vie littéraire au Québec, vol. 5*. Les Presses de l'Université Laval, 2005.
- Szilágyi, Ildikó. « Le verset: entre le vers et le paragraphe ». *Études littéraires* 39, 1 (2007) : 93–107.
- Thibault, Louis-Jean. « Faits minuscules ». *Liberté* 46, 3 (2004) : 119–227.
- Watteyne, Nathalie. « Regards offensés et voix captives : lectures du *Tombeau des rois* et de *Mystère de la parole* d'Anne Hébert ». *Dimensions poétiques de l'oeuvre d'Anne Hébert. Les Cahiers Anne Hébert* 5. Watteyne, Nathalie (dir.). Université de Sherbrooke : Fides, 2004. 49–66.

Ildikó Szilágyi est maître-assistant à l'École Supérieure de Nyíregyháza, Hongrie. Elle a publié une thèse sur *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle (La problématique du vers libre)*. Debrecen, 2004; ainsi que des articles sur « Le verset: entre le vers et le paragraphe ». *Études littéraires* 39, 2007; « La fragmentation et le brouillage des genres poétiques ». *Lire du fragment: analyses et procédés littéraires*. Montréal : Nota bene, 2008; Le pantoum au Québec. « *Espaces de l'imaginaire: le Canada vu par l'Europe, l'Europe vue par le Canada* ». Brno : Université Masaryk, 2009; « Retour au vers: un retour en arrière? ». *Résistances à la modernité dans la littérature française de 1800 à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2010.