

Université de Montréal

## **Poésie directe**

# **La représentation de l'ordinaire dans la poésie d'Erika Soucy**

par Clara Lagacé

Département des littératures de langue française

Faculté des Arts et Sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en littératures de langue française

août, 2018

© Clara Lagacé, 2018

## Résumé

Ce mémoire s'intéresse aux deux premiers recueils de la poète Erika Soucy, *Cochonner le plancher quand la terre est rouge* (2010) et *L'épiphanie dans le front* (2012). Il étudie la manière dont la poésie de Soucy représente l'ordinaire dans tout ce qu'il comporte de carencé et d'indécis. Dans le premier chapitre, le mémoire s'appuie notamment sur les travaux de différents auteurs s'étant intéressés à l'ordinaire dans leurs domaines respectifs (Michel de Certeau, Bruce Bégout et Ben Highmore). Ce chapitre est également consacré à la façon dont la poésie de Soucy rend compte de l'ordinaire, porté par une langue oralisée à l'excès et par les sujets blessés qu'elle met en scène. Le deuxième chapitre porte de manière plus précise sur la poétique de l'auteure, que j'ai choisi de nommer « poétique du direct ». Ce chapitre examine par quels moyens Soucy donne forme à l'ordinaire dans ses poèmes. Enfin, le dernier chapitre du mémoire compare le projet poétique de Soucy à celui proposé par le cinéma direct québécois – en suivant en cela l'intuition de l'écrivain Mathieu Arsenault mise de l'avant dans son recueil-essai *Le guide des bars et pubs du Saguenay* (2016) – afin de donner à voir les principaux enjeux qu'implique le fantasme d'accès direct au réel par le texte sur lequel se construit la poésie de Soucy.

**Mots-clés** : Erika Soucy, poésie québécoise contemporaine, représentation de l'ordinaire.

## **Abstract**

This thesis examines Erika Soucy's first two publications, *Cochonner le plancher quand la terre est rouge* (2010) and *L'épiphanie dans le front* (2012). It studies how Soucy uses poetry to depict the ordinary in its mediocrity and vagueness. In the first chapter, the thesis takes stock of the works of authors who have studied the ordinary in their respective fields (Michel de Certeau, Bruce Bégout, and Ben Highmore). The first chapter further explores the way in which Soucy's poetry translates the ordinary, through both the unvarnished spoken language and the damaged characters portrayed. The second chapter examines more closely the author's poetics, referred to as "poétique du direct", and how Soucy gives shape to the ordinary in her poems. Finally, the last chapter compares Soucy's poetic approach to that put forward by Quebec's direct cinema – following Mathieu Arsenault's intuition as outlined in his poem-essay *Le guide des bars et pubs du Saguenay* (2016) – in order to illustrate key issues with the illusion of direct access to reality through language upon which Soucy's poetry is built.

**Keywords** : Erika Soucy, Quebec contemporary poetry, representation of the ordinary.

# Table des matières

<i>Résumé</i> .....	p. i
<i>Abstract</i> .....	p. ii
<i>Table des matières</i> .....	p. iii
<i>Liste des abréviations</i> .....	p. iv
<i>Remerciements</i> .....	p. v
<b>Introduction</b> .....	p. 1
<b>Chapitre 1. L'ordinaire comme projet poétique</b> .....	p. 8
Définir l'ordinaire.....	p. 10
L'ordinaire en littérature.....	p. 17
La langue orale des recueils : rendre compte de la réalité de la Côte-Nord.....	p. 22
Oralité et écriture du quotidien.....	p. 27
Des sujets poétiques abîmés.....	p. 30
Sortir de l'ordinaire : l'ambivalence du projet poétique de Soucy.....	p. 39
<b>Chapitre 2. Rendre lisible le réel : la poétique du direct</b> .....	p. 42
L'effet de réel de la poétique du direct.....	p. 43
Présentisme et immédiateté.....	p. 51
Les enjeux de l'énonciation lyrique chez Soucy.....	p. 60
La construction du commun.....	p. 67
<b>Chapitre 3. Du cinéma direct à la poésie directe</b> .....	p. 71
Saisir le réel : le projet de Mathieu Arsenault dans <i>Le guide des bars et pubs de Saguenay</i> (2016).....	p. 73
La captation directe : l'exemple et l'héritage du cinéma direct québécois.....	p. 82
Une esthétique de la « sincérité ».....	p. 86
Poésie et cinéma : des arts du montage.....	p. 94
Vers un cinéma et une poésie de la parole.....	p. 99
La position du cinéaste : entre subjectivité assumée et fantasme d'objectivité.....	p. 103
Les limites de la comparaison avec le cinéma direct.....	p. 106
<b>Conclusion</b> .....	p. 110
<i>Bibliographie</i> .....	p. 115
<i>Annexe. Entrevue avec Erika Soucy</i> .....	p. i

## Liste des abréviations

*C : Cochonner le plancher quand la terre est rouge*

*É : L'épiphanie dans le front*

## Remerciements

Je tiens d'abord à remercier mon directeur de recherche Karim Larose pour sa grande disponibilité, ses conseils judicieux, ses commentaires et ses suggestions de lecture très précieuses. Grâce à vous, j'ai beaucoup appris durant ces deux dernières années. Merci.

Je tiens également à remercier Erika Soucy, qui m'a accordé une entrevue dans le cadre de cette étude sur ses œuvres.

Enfin, je remercie le Centre de recherche interuniversitaire en littérature et culture québécoises (CRILCQ) de l'Université de Montréal pour son soutien financier.

# Introduction

Née en 1987 à Portneuf-sur-Mer, petit village de la Haute-Côte-Nord, Erika Soucy est l'auteure de trois recueils de poésie et d'un roman<sup>1</sup>. Malgré son jeune âge, Soucy a déjà participé à plusieurs projets littéraires, dont P.O.M.M.E., un groupe de musique qui marie deux mondes apparemment dissemblables : la musique *heavy métal* et la poésie<sup>2</sup>. Ses débuts littéraires ont lieu en 2006 dans le fanzine *Ectropion : collectif de crémation littéraire*. *Ectropion* était une publication étudiante de l'UQAM<sup>3</sup>, créée à l'automne 2003 par Danny Plourde et Jean-Philippe Tremblay et maintenant disparue de la scène littéraire. Le fanzine cultivait une poésie accessible et populaire et avait pour seule contrainte de « creuse[r] le choc des nerfs avant la savante et spectaculaire masturbation des formes », ne se réclamant « d'aucune école ou castration de la pensée<sup>4</sup> ». Celle qui a reçu une formation en théâtre du Conservatoire de Québec – Soucy est de la promotion de 2010 – a d'ailleurs épousé la forme poétique puisqu'elle la jugeait irrévérencieuse, affirmant : « la poésie c'était vraiment libérateur après une formation en théâtre au Conservatoire. En poésie, c'était l'absence de contrainte, le vers libre... Parce que je ne suis pas allée à l'université, la poésie est restée rebelle et punk<sup>5</sup> ».

---

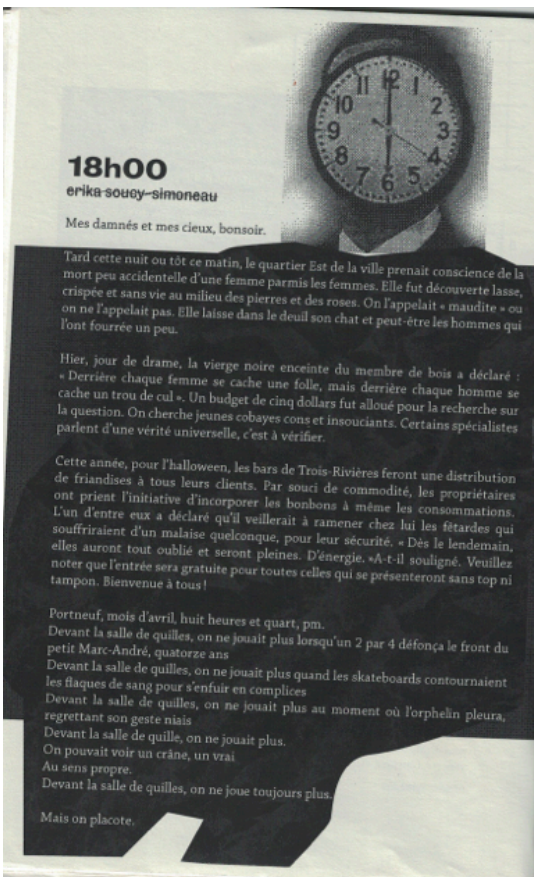
<sup>1</sup> *Cochonner le plancher quand la terre est rouge* (Trois-Pistoles, 2010) ; *L'épiphanie dans le front* (Trois-Pistoles, 2012) ; *Les murailles* (VLB, 2016) ; *Priscilla en hologramme* (L'Hexagone, 2017).

<sup>2</sup> Soucy a écrit les chansons « Dévotion » et « Jour de Christ ».

<sup>3</sup> Soucy était collaboratrice à la revue sans être étudiante de l'UQAM.

<sup>4</sup> Citations tirées de la première page de la livraison 2008 de la revue *Ectropion*.

<sup>5</sup> Entrevue d'Erika Soucy avec Clara Lagacé, (Québec, 6 juillet 2017).



Reproductions d'un texte de Soucy dans l'édition 2006 de *Ectropion* et de la couverture de l'édition 2008 à laquelle l'auteure a également participé.

Sans contredit, le projet qui a le plus fait connaître Erika Soucy sur la scène littéraire est le Off-Festival de Poésie de Trois-Rivières (OFF-FPTR) qu'elle a fondé en 2007<sup>6</sup>. Depuis, elle assure la direction artistique du festival. Le OFF-FPTR, qui se veut une tribune pour la poésie émergente et « pas plate! », « parasite<sup>7</sup> » le Festival de Poésie de Trois-Rivières depuis

<sup>6</sup> À l'extérieur du monde littéraire, Soucy s'est fait connaître suite à la publication d'une lettre ouverte rapidement devenue virale sur les médias sociaux dans laquelle elle s'adressait à Bernard « Rambo » Gauthier. Celui-ci, lors de son passage à l'émission *Tout le monde en parle* le 16 janvier 2017, avait émis des propos sexistes, affirmant que les femmes de sa région parlaient de « linge pis de leurs patentes » alors que les hommes seuls discutaient de politique.

<sup>7</sup> La formulation vient de Gaston Bellemare, le directeur du Festival de Poésie de Trois-Rivières lors de la création du OFF-FPTR. Comme le souligne Aurélie-Anne Marchand dans son mémoire de maîtrise, « ironiquement, c'est grâce à cette querelle que l'Off-festival reçut de l'attention médiatique et put établir et



maintenant plus de dix ans. Le mandat du OFF-FPTR, résume sa conceptrice, « c'est de sortir la poésie de son cadre inaccessible, de montrer que ça peut être ludique, *tripant* et intrigant<sup>8</sup> » en mettant de l'avant les nouvelles voix de la poésie québécoise. « En réaction à l'établissement d'un champ littéraire de grande production qui valorise le profit financier au détriment de la valeur artistique<sup>9</sup> » — tous les événements du OFF-FPTR sont à contribution volontaire —, le festival affirme aussi une vision du monde littéraire contre le champ littéraire de grande production, qui se démarque par la revendication d'une pauvreté délibérée, à caractère contestataire. Cette contestation va de pair avec une marginalité défendue comme étant « le signe de la nouveauté et de l'ouverture<sup>10</sup> ».

Promouvant ce qu'ils conçoivent comme étant de la poésie « décomplexée », « séditeuse » et « démocratique », les organisateurs du OFF-FPTR affichent fièrement leur non-conformisme grâce à des spectacles qui chérissent l'outrance, tel un *Gala de littérature* (4 octobre 2014) qui mariait lutte et vers libre, une soirée à la thématique *Redneck* (10 octobre 2014) ou un spectacle sous le sigle *YOLO REVOLUTION...* (12 octobre 2013). Les rares comptes rendus de l'édition 2017 reconduisent d'ailleurs cette conception d'une poésie « décomplexée » et marginale<sup>11</sup>. Cette critique d'un monde et d'un milieu poétique jugé « inaccessible », incarné par le Festival international de Poésie de Trois-Rivières dirigé par Gaston Bellemare, ne peut se faire qu'au nom d'un plus grand public. Pourtant, la

---

développer plus aisément sa posture anti-institutionnelle » (*La marginalité littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle. Le poète off sur les traces du poète maudit. Jusqu'à réussir le négatif*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 2016, p. 34).

<sup>8</sup> Kevin Laforest, « Off festival de poésie : "L'Off et la demande" », *Le Voir*, 1 octobre 2009, <https://voir.ca/livres/2009/10/01/off-festival-de-poesie-loff-et-la-demande/> (site consulté le 3 mai 2018).

<sup>9</sup> Aurée-Anne Marchand, *op. cit.*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>11</sup> Vanessa Bell, « Off-festival de poésie de Trois-Rivières : poésie décomplexée », *Les libraires*, 5 octobre 2017, <https://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/off-festival-de-poesie-de-trois-rivieres-poesie-decomplexee> (consulté le 3 mai 2018). Voir aussi : Hélène Bughin, « Retour sur le Off-poésie », *Lis-moi ça*, 24 octobre 2017, <https://lismoi.ca/2017/10/24/retour-sur-le-off-poesie/> (site consulté le 3 mai 2018).

communauté entourant le festival est très restreinte. Bref, si l'off-festival est effectivement une scène où des écrivains émergents prennent la parole, il n'en demeure pas moins que l'image que le festival présente de lui-même est construite à partir d'une perception fortement idéalisée de sa propre identité culturelle.

Le projet de ce mémoire n'est pas de faire l'analyse approfondie du OFF-FPTR (ni son procès)<sup>12</sup>. J'aimerais cependant retenir de ces quelques remarques sur le festival l'idée que les auteurs qui s'y associent, Erika Soucy en tête, en affirmant qu'ils veulent « essayer de sortir la poésie de son cadre rigide<sup>13</sup> », font de la marge l'unique moyen d'accéder à une poésie qui vaut la peine d'être entendue. Ils créent de la sorte de nouveaux codes d'écriture, voire de nouveaux codes d'authenticité, basés sur la lisibilité, la transparence, et l'excès de langage. Je proposerai, au terme de ce travail, que ces codes, en tant qu'ils se présentent comme des impératifs socioculturels et des contraintes symboliques, ne sont pas moins rigides que ceux qu'ils dénoncent.

Ce mémoire a pour ambition d'interroger la poésie d'Erika Soucy. Dans son écriture « à la verve décidément populaire qui met en scène le “vrai monde”<sup>14</sup> », Soucy revendique la marge sous la forme d'une pauvreté d'être. Afin de faire le portrait d'« une vraisemblance explosive » des habitants de sa Côte-Nord d'origine, selon le critique Dominic Tardif, elle écrit une poésie « où le quotidien rural est envisagé aux antipodes du folklore ou de la terre

---

<sup>12</sup> Voir à ce sujet le mémoire de maîtrise d'Audrée-Anne Marchand, *La marginalité littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle. Le poète off sur les traces du poète maudit*, déjà cité plus tôt.

<sup>13</sup> Myriam Lortie, « 10 ans de poésie bricolée au duct tape », *L'Hebdo Journal*, vol. 51, n° 30, 28 septembre 2016, p. 16.

<sup>14</sup> Dominic Tardif, « Quand Erika Soucy parle des femmes de chez elle », *Le Devoir*, 16 septembre 2017, F1.

idéalisée<sup>15</sup> ». De fait, *Cochonner le plancher quand la terre est rouge* (2010) porte un regard sans fard et sans concessions sur la Côte-Nord et ses résidents. Divisée en deux parties, « En bas » et « En haut », *L'épiphanie dans le front* (2012) reprend des thèmes similaires (pauvreté, vie en région éloignée, quotidien, relations familiales difficiles, enfance, violence), mais resserre l'objectif sur la relation de l'énonciatrice avec son père absent.

Publiés à deux années d'intervalle, les recueils à l'étude se font écho et partagent plusieurs traits formels<sup>16</sup>. Ensemble, ils cherchent à établir une vraisemblance langagière en transposant la langue parlée à l'écrit. Composés de poèmes très courts, sans titres, qui s'enchaînent rapidement, ils sont tous les deux animés par une intention réaliste de représenter un Québec des régions et ses habitants. Par ailleurs, les titres très évocateurs des recueils soulignent la teneur parfois crue du propos (*Cochonner*) et l'emploi paradoxal d'un intertexte religieux (*L'épiphanie*) dans des recueils tournés avant tout vers le particulier, vers l'ordinaire. Comme l'affirme avec justesse le critique Hugues Corriveau, « *L'épiphanie dans le front* impose déjà son titre en forme de contresens, d'aberration matraque.<sup>17</sup> » Après tout, l'épiphanie n'est-elle pas l'expérience anti-ordinaire par excellence?

Même si, à mon sens, ce second recueil constitue, sur plusieurs plans, la prolongation du projet entamé dans *Cochonner le plancher*, les deux recueils à l'étude ont néanmoins des visées légèrement distinctes. De ce fait, ils ne seront pas envisagés comme un tout parfaitement cohérent dans le cadre du présent mémoire. Je les examinerai – en faisant

---

<sup>14</sup> Sébastien Dulude, « Emmanuel Simard, Érika Soucy, Mélina Bernier », *Lettres québécoises*, n° 148, 2012, p. 40.

<sup>16</sup> *Priscilla en hologramme* (automne 2017) a été publié au cours de la rédaction de ce mémoire. Pour cette raison, mais surtout parce que le recueil donne une inflexion légèrement différente au projet des deux premières publications poétiques de Soucy, il ne sera pas pris en compte dans le cadre de ce mémoire de maîtrise.

<sup>17</sup> Hugues Corriveau, « Poésie – Scalper le chien », *Le Devoir*, 2 juin 2012, F4.

ressortir leurs similitudes et leurs dissemblances – afin d’analyser de quelle façon les premiers recueils de Soucy investissent une marginalité donnée à voir tel un stigmaté. En étudiant l’esthétique particulière qui se rattache à la valorisation de l’ordinaire, j’observerai comment les recueils essaient de dévoiler et de condenser le réel. Mon travail s’articulera plus précisément autour de l’hypothèse suivante : les moyens poétiques mis en œuvre par les deux premiers recueils de Soucy, qui se manifestent dans ce que je propose de nommer une poétique du direct, sont construits sur le fantasme d’un accès direct au réel par le texte.

Afin de valider ma proposition, je devrai considérer, dans un premier temps, comment Soucy met en scène l’« ordinaire » sous la forme d’une pauvreté revendiquée. Par sa mise en forme, Soucy constitue l’ordinaire comme un projet. Or, je montrerai que bien que l’ordinaire soit un projet pour Soucy, l’auteure suggère également une possibilité d’envol hors de celui-ci par l’introduction de certains éléments qui créent une ambivalence dans sa représentation, notamment l’important intertexte religieux.

Ayant circonscrit le concept d’ordinaire et sa représentation dans la poésie de Soucy dans le premier chapitre, j’examinerai comment sa poésie évoque l’ordinaire en tentant de faire voir un rapport *immédiat* au monde par la mise en place d’une « poétique du direct ». Je montrerai la façon dont, grâce à la mise en relief de détails, l’emploi d’un important réseau onomastique, l’utilisation de guillemets pour mettre le rôle de rapporteur en évidence, et l’omniprésence du présent de l’indicatif, l’auteure crée l’impression d’une poésie « sans filtre ». Il s’agira néanmoins de voir quelle mise en forme affecte cette incarnation de l’ordinaire. Dans le cadre de ce chapitre, la nature ambivalente du « je » lyrique sera ainsi étudiée pour donner à voir les tensions entre le désir de réalisme et l’ambition fictionnelle de la poésie lyrique de Soucy. En mobilisant les travaux de Laurent Jenny, Dominique Combe et

Dominique Rabaté, j'étudierai la façon dont l'énonciatrice des deux premiers recueils de Soucy, sans être parfaitement assimilable à l'auteure, s'en approche pourtant.

Finalement, afin de cerner les enjeux qui découlent de tout fantasme d'accès au réel, j'observerai dans le troisième chapitre comment, à l'instar de Mathieu Arsenault dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, la « poésie directe » de Soucy se rapproche à certains égards du cinéma direct québécois des années 1960 et 1970. Bien que la comparaison entre ces deux genres distincts comporte des limites qu'il faudra questionner pour mieux l'intégrer à un discours sur la littérature, elle donnera à voir comment la poésie de Soucy fonctionne comme un « coup de hache dans le réel<sup>18</sup> » — l'expression est de Michèle Garneau à propos de l'œuvre de Pierre Perrault –, c'est-à-dire, comment elle arrive à restituer la force et l'intensité d'une certaine réalité, malgré, ou grâce à, son désir utopique de parvenir directement au réel.

---

<sup>18</sup> Alexandre Jacques, citant Michèle Garneau, « La mémoire révélée : filmer les fissures de l'histoire. La perspective historiographique du cinéma direct au Québec », dans Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, dir., *La mémoire inventée*, 2003, p. 162.

# Chapitre 1. L'ordinaire comme projet poétique

« En quinze poèmes, j'ai écrit l'ordinaire, le vide. J'ai parlé des murs ; les deux sortes de murs. Ceux qui s'imposent entre le Nord et la vraie vie, pis ceux qu'on érige en soi, une roche après l'autre, tout le long de la run. » — Erika Soucy, *Les murailles*, p. 117.

Dans un article sur le poète Patrice Desbiens, Élisabeth Lasserre, s'appuyant sur *La Contradiction du poème*<sup>1</sup> de Pierre Popovic, affirme que la poésie de l'ordinaire est une poésie qui, paradoxalement, heurte notre « habitude culturelle » par son aspect familier et populaire<sup>2</sup>. Cette affirmation repose sur une autre évidence tenace, mais en fait construite, celle qui veut que « le langage poétique diffère de l'usage linguistique commun, [...] ce que le lecteur le moins sophistiqué sait d'instinct<sup>3</sup> ». D'après le poète français Paul Valéry, ici cité par Gérard Genette<sup>4</sup>, « la poésie est à la prose, ou langage *ordinaire*, ce que la danse est à la marche, c'est-à-dire un emploi des mêmes ressources, mais "autrement coordonnées et autrement excitées"<sup>5</sup> ». Or, établir les critères qui font de la langue une langue *littéraire* à l'opposé d'une langue usuelle ne va pas de soi, malgré ce que peut en dire Valéry. Cela est d'autant plus vrai qu'il existe une poésie faisant usage du langage courant pour produire une diction poétique de l'ordinaire. Celle-ci se veut proche de la diction du locuteur moyen. Sans contredit, la poésie d'Erika Soucy participe de cette volonté d'écrire une « poésie de l'ordinaire ». Mais comment

---

<sup>1</sup> Pierre Popovic, *La Contradiction du poème*, Candiac, Éditions Balzac, 1992.

<sup>2</sup> Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 71.

<sup>3</sup> Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91.

<sup>4</sup> Gérard Genette, dans *Fiction et diction*, affirme que la poésie se range dans la catégorie de littérature de diction, car elle « s'impose essentiellement par ses caractéristiques formelles » (*Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31). D'après l'auteur, la diction entretient une intransitivité partagée avec la fiction, car « les êtres auxquels [les énoncés] s'appliquent n'ont pas d'existence en dehors d'eux et nous y renvoient dans une circularité infinie » (p. 37).

<sup>5</sup> Je souligne ; Paul Valéry, cité dans Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 24.

faire, dès lors, pour lire le poème lorsqu'il semble, à première vue, n'y avoir aucune différence entre le langage poétique utilisé et le langage commun, familier, du lecteur? Le poème ne se lit-il pas *trop* bien dans ces cas? Qu'est-ce qu'une telle poésie donne à lire? Comment parler d'une poésie qui paraît assurer une transparence entre le texte et le réel sans tomber dans le piège de cette apparente transparence?

Afin de pouvoir répondre à ces questions, il me faudra d'abord essayer de cerner le concept fuyant – puisque sans définition univoque – de l'ordinaire. Je tenterai de dégager les principales caractéristiques de cette notion en m'appuyant principalement sur trois auteurs issus de différentes disciplines – Michel de Certeau (histoire), Bruce Bégout (philosophie) et Ben Highmore (études culturelles). Ensuite, je me pencherai sur la façon dont l'ordinaire se manifeste dans la poésie d'Érika Soucy sous la forme d'une pauvreté revendiquée, c'est-à-dire que Soucy investit une certaine indigence comme porteuse de sens, voire, à ses yeux, de vérité. J'examinerai aussi de plus près la construction de la transparence dans ses recueils, notamment par l'emploi d'une langue orale et par la mise en scène de sujets qui portent les marques de la misère et des espoirs abîmés. En se réclamant de l'ordinaire dans tout ce qu'il comporte d'indécis, voire d'inintéressant à première vue, Soucy se place du même coup volontairement du côté de la pauvreté d'être. Il s'agit d'un choix délibéré d'écrire sur et pour les individus dits ordinaires, sur les individus marqués par la pauvreté (matériellement, affectivement et culturellement) de sa région natale. Que cette pauvreté<sup>6</sup> soit investie de manière glorifiante ou humiliante (on verra qu'elle oscille souvent entre les deux), elle est le cadre élu pour mettre en scène les sujets et les décors des poèmes.

---

<sup>6</sup> Dans un micro-ouvert le 6 avril 2018 à *Plus on est de fous, plus on lit!* intitulé « Je suis laite et j'ai faim », Soucy présente clairement la pauvreté dans ce qu'elle comporte de plus humiliant.

### Définir l'ordinaire

Lorsqu'un interlocuteur demande comment la journée s'est passée, son vis-à-vis répond souvent en haussant les épaules, affirmant par là qu'elle n'avait rien hors du commun, rien d'inhabituel. Pour qualifier un restaurant qui n'impressionne ni ne déçoit, on peut dire de lui qu'il est ordinaire. Tout comme on appose l'étiquette *ordinaire* aux « gens de tous les jours », au « vrai » monde. Dans tous ces cas, la dénotation du terme *ordinaire* semble aller de soi. Or, c'est justement à cause de son apparente transparence que ce qualificatif est difficilement définissable. S'il s'avère laborieux, voire non souhaitable, d'en fournir une définition simple et trop arrêtée, il demeure tout de même essentiel, dans le cadre de ce travail, de délimiter le terme et de dégager quelques pistes qui orienteront la suite de la réflexion sur la représentation de l'ordinaire dans la poésie de Soucy. Il va de soi que l'évidence intuitive de l'ordinaire ne doit pas masquer sa complexité et faire de lui une notion sans possibilité d'investissement imaginaire.

Il est aussi à noter que je préfère le terme *ordinaire* à son cousin plus populaire *quotidien* à cause de la modalisation péjorative qui y est imbriquée — connotation complexe qui se fait sentir dans le poncif « gens ordinaires », par exemple. Le philosophe français Bruce Bégout distingue *l'ordinaire* du *quotidien* de la sorte : « un agenda quotidien est celui sur lequel je reporte chaque jour des informations utiles pour la conduite de ma vie ; un agenda ordinaire est un agenda qui ne possède rien de remarquable<sup>7</sup> ». Ainsi, l'ordinaire renvoie nécessairement à une forme d'indigence ou de carence, notion qui caractérise mieux

---

<sup>7</sup> Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 37.



l'esthétique de Soucy que celle plus dénuée d'investissement affectif de *quotidien*. En effet, en préférant l'*ordinaire*, je veux rappeler que celui-ci ne peut « être soustrait à son état de *déjà-connu* ou de *déjà-vécu*, comme s'il était condamné à ne rien signifier<sup>8</sup> ». C'est cette ambivalence qui m'intéresse. Donc je n'utiliserai en aucun cas le mot *quotidien* comme un synonyme de l'*ordinaire*, les deux termes se rapportant à des valorisations et à des imageries bien distinctes, à mon sens, même si certains des auteurs auxquels je m'intéresse les utilisent parfois de manière interchangeable.

Un des projets de l'historien Michel de Certeau dans *Arts de faire : l'invention du quotidien* (1990) était justement de « décrire l'érosion qui dessine l'*ordinaire* dans un corps de techniques d'analyse, déceler les ouvertures qui en marquent la trace sur les bords où une science se mobilise<sup>9</sup> ». Ainsi, Certeau se penche sur le caractère indécis de l'*ordinaire* pour tenter, non pas de le saisir (de l'immobiliser), mais plutôt de remarquer les mouvements de l'*ordinaire*, d'observer ses débouchés possibles. En cherchant à « indiquer les déplacements qui mènent vers le *lieu commun* où "n'importe qui" enfin se tait, sauf à redire (mais autrement) des banalités<sup>10</sup> », Certeau souligne le caractère commun de l'*ordinaire*, partagé par « n'importe qui » et donc par tous. Ce faisant, il met l'accent sur la mobilité, sur « les déplacements » qui permettent d'éclairer le temps d'un instant le mouvement vers l'*ordinaire*. Ainsi, l'*ordinaire*, ce « vaste ensemble, difficile à délimiter<sup>11</sup> », apparaît comme un processus qui mène vers la banalité des idées reçues, au « lieu commun ».

---

<sup>8</sup> Sandrina Joseph, « Introduction », dans Sandrina Joseph, dir., *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Paragraphes, PUM, vol. 28, 2009, p. 8.

<sup>9</sup> Michel de Certeau, *Arts de faire : L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990, p. 19.

<sup>10</sup> *Ibid.* L'auteur souligne.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 71.

Bien qu'il s'agisse là d'une conception déjà fluide de l'ordinaire, conception qui laisse beaucoup de place au mouvement et aux changements, Certeau admet presque aussitôt sa défaite. Puisqu'il faudrait pouvoir se mettre à distance de l'ordinaire pour le dire, l'exercice devient impossible. Il est difficile de l'observer véritablement. Comment savoir à partir de quand l'expérience devient ordinaire? Comment sortir de l'ordinaire si celui-ci surplombe et enveloppe le monde? Or, puisqu'il affirme qu'on ne peut se mettre à distance de l'ordinaire, Certeau soutient dans le même sens que « traiter du langage “dans” le langage ordinaire, sans pouvoir le “dominer du regard”, sans visibilité à partir d'un lieu distant, c'est le saisir comme un ensemble de pratiques où l'on se trouve impliqué et par lesquelles la prose du monde est au travail.<sup>12</sup> » Bref, si la mise à distance se solde nécessairement par un échec, cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas « saisir [l'ordinaire] comme un ensemble de pratiques ». Il suffit de se rappeler que nous, en tant qu'observateurs, nous trouvons obligatoirement engagés dans le processus.

La réflexion de Certeau sur l'ordinaire est donc un premier pas indispensable lorsqu'on veut considérer les difficultés associées au concept, puisqu'elle éclaire sur sa porosité en situation d'énonciation. Cet ordinaire est le domaine de la mobilité et de la précarité. *L'invention du quotidien* pointe vers la difficulté d'appréhender l'ordinaire, et sa représentation, puisque l'ordinaire est l'enveloppe qui recouvre tout, même le discours qui se risque – comme je propose moi-même de le faire, dans une certaine mesure – à le déchiffrer. Ayant accepté que je ne peux me mettre à distance pour observer l'ordinaire, mais que je suis toujours « dans » l'ordinaire en même temps que je tente de le dire, essayer de continuer à

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 27.

mieux cerner le terme n'est pas pour autant un exercice futile. Il faut simplement le faire en ayant à l'esprit cette mise en garde.

À l'opposé de l'exceptionnel et du remarquable, l'ordinaire, d'après le philosophe Bruce Bégout dans *La découverte du quotidien* (2005), désigne « tout ce qui dans notre entourage nous est immédiatement accessible, compréhensible et familier en vertu de sa présence régulière<sup>13</sup> ». Il s'agit en quelque sorte de la toile de fond de notre réalité. Alors que Certeau entend l'ordinaire comme un objet fuyant, Bégout met l'accent, à l'opposé, sur l'interprétation que nous faisons du quotidien, sur notre facilité – paradoxale et discutable – à le comprendre puisqu'il est toujours ce qui nous entoure. Dans son ouvrage, à mi-chemin entre l'histoire et la philosophie contemporaine, il propose d'importantes définitions préliminaires de l'ordinaire (en tant que valeur modélisée péjorativement) et du quotidien (en tant que mode de manifestation des choses). En effet, pour Bégout, le quotidien « s'exhibe de manière impudique dans toutes les choses ordinaires, et, grâce à cette surprésence indistincte, parvient à masquer son être propre<sup>14</sup> ». En d'autres mots, le quotidien est paradoxalement dissimulé par son omniprésence.

Ainsi, d'après le philosophe, le quotidien est ce qui se retrouve dans le flou « ordinaire » et le degré moyen, voire médiocre, des choses. Celui qui n'a rien de particulier par quoi le distinguer, qui se fond dans la masse des jours et des heures, incarne ce quotidien multiforme. Le quotidien n'est rien de plus ni rien de moins que « ce monde bien connu au sein duquel je vis, agis et pense dans une ambiance continuellement familière<sup>15</sup> ». Nos amis,

---

<sup>13</sup> Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 38.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 17.

notre famille, nos proches, notre emploi, notre demeure, notre horaire, notre alimentation, nos goûts culturels, les sports que nous pratiquons – et la liste s’allonge sans fin – composent la trame de fond de notre quotidien ; ils donnent au monde, à notre monde, son caractère reconnaissable, sans le délimiter clairement pour autant. Ces définitions, bien que liminaires et porteuses d’une part d’ambivalence, aident à creuser les termes de ma recherche et leurs nombreuses ramifications.

Le quotidien détient une importante part d’insaisissable chez Bégout, tout comme l’ordinaire l’était pour Certeau avant lui. En outre, le quotidien est « ce qui se présente comme le plus proche et le plus familier, [mais qui] est en réalité le plus lointain et le plus étrange<sup>16</sup> ». Plus étrange que connu, le quotidien « ne va pas de soi, mais il est seulement *tenu pour* aller de soi, et cette nuance est capitale<sup>17</sup> ». Bref, le quotidien laisse croire « que tout y est déjà manifeste<sup>18</sup> » et que donc il n’y a rien à creuser. Cela suppose qu’il n’y a rien de plus ou de différent à comprendre que ce qui est déjà présenté à nous, en vertu de sa présence régulière et immédiate dans nos vies. Or, il s’agit là d’une évidence construite et trompeuse. Si l’ordinaire est l’enveloppe qui recouvre tout, il faut d’autant plus éviter de prendre part à sa « mystification<sup>19</sup> » lorsqu’on tente de le décoder. En d’autres termes, s’intéresser à l’ordinaire ne veut pas dire avoir un accès direct au réel :

ce n’est pas, encore une fois, parce que, dans son attraction vers le bas, il choisit de s’intéresser à un fait ordinaire [...] et de l’examiner sous toutes ses coutures, qu’il entre pour autant en contact avec le réel. Rien n’est plus dangereux pour une pensée du quotidien [et de l’ordinaire] que de supposer une telle union finale<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 27. L’auteur souligne.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 15.

Ou pour le formuler autrement, « immédiateté, visibilité, proximité deviennent les leurres d'une vérité totale<sup>21</sup> », les leurres d'un accès direct au réel, comme l'affirme Marie-Pascale Huglo dans son essai *Métamorphoses de l'insignifiant*. En somme, on ne doit pas lire une œuvre qui représente l'ordinaire – en l'occurrence les deux premiers recueils d'Erika Soucy – comme un simple témoignage du réel. Ce n'est pas parce que l'ordinaire se présente comme déjà manifeste qu'il n'y a rien d'autre à y lire ou qu'il ne fait pas déjà l'objet d'une mise en forme. S'il y a un témoignage du réel, il s'agit avant tout d'un témoignage de l'ordre du fantasme, de l'utopie, du désir – c'est-à-dire une mise en scène de témoignage direct du réel – comme le suppose mon hypothèse de lecture. En ce sens, chez Soucy, l'ordinaire est avant tout un projet et une projection littéraire.

Enfin, pour Ben Highmore, un critique britannique issu des études culturelles, l'ordinaire se présente comme un processus « où les choses (les pratiques, les sentiments, les conditions, etc.) passent d'inhabituelles, d'irrégulières à régulières, et peuvent se déplacer dans l'autre sens aussi (ce qui faisait partie de l'ordinaire de ma vie, n'en fait plus partie)<sup>22</sup> ». Ce qui m'était ordinaire à l'âge de 6 ans ne l'est plus aujourd'hui à 25 ans et vice versa. L'ordinaire est ce qui *devient* habituel, ce qui *devient* normal. Ainsi, pour Highmore, la perception de l'ordinaire est un processus ; un ensemble de phénomènes actifs qui changent avec le temps. Il s'agit d'un mouvement par lequel les choses *extraordinaires* peuvent devenir banales.

---

<sup>21</sup> Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac – Le Griot, éditeur, 1997, p. 96.

<sup>22</sup> Je traduis. Ben Highmore, *Ordinary Lives*, New York, Routledge, 2011, p. 6. Texte original : « *where things (practices, feelings, conditions and so on) pass from unusual, from irregular to regular, and can move the other way (what was an ordinary part of my life, is no more)* ».

Highmore ajoute qu'il y a toutefois une importante dimension « commune » — à prendre ici dans le sens de *partagé par plusieurs individus* — à la notion d'ordinaire. En effet, l'idée du « collectif » lui paraît primordiale puisqu'« alors que le quotidien peut être une suite infinie de singularités, il n'est pas utile de le comprendre comme peuplé de monades<sup>23</sup> ». Un « nous » fait donc surface. La figure du semblable, du commun, est nécessaire à sa conceptualisation de la notion, car pour Highmore on définit notre ordinaire non seulement comme un processus, mais aussi par ce qui nous rapproche de nos voisins. Être « ordinaire », c'est ressembler à d'autres, partager certaines caractéristiques qui nous permettent de faire partie d'une communauté. Ce qui ne veut toutefois pas dire que « l'insistance sur l'ordinaire [devrait] être poursuivie au nom des valeurs normatives, ce pour établir des moyens et des moyennes<sup>24</sup> », puisque « l'ordinaire parle de points communs sans nécessairement entonner les arguments idéologiques de la “majorité silencieuse”<sup>25</sup> ». Cette distinction est importante. L'insistance sur l'ordinaire indiquerait plutôt une recherche de signification « dans les choses communes, au double sens de ce qui est de peu d'intérêt [banal, insignifiant] et de ce que nous avons en commun<sup>26</sup> », comme le souligne ailleurs l'écrivain André Carpentier.

« Instruit[e] de sa nature plurielle<sup>27</sup> », je peux maintenant proposer une définition opératoire de l'ordinaire sur laquelle m'appuyer dans le cadre de ce travail. Certeau, Bégout et Highmore permettent de saisir que l'ordinaire constitue la toile de fond de notre existence ; il

---

<sup>23</sup> Je traduis. *Ibid.*, p. 5. Texte original : « *while the everyday might be an endless succession of singularities it is not helpful to understand it as peopled by monads* ».

<sup>24</sup> Je traduis. *Ibid.* Texte original : « *the insistence on the ordinary [should] be pursued in the name of normative values, of ascertaining means and averages* ».

<sup>25</sup> Je traduis. *Ibid.* Texte original : « *the ordinary speaks of commonality without necessarily intoning the ideological set pieces of the 'silent majority'* ».

<sup>26</sup> André Carpentier, « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté », dans Sandrina Joseph, dir., *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Paragraphes, PUM, vol. 28, 2009, p. 23.

<sup>27</sup> Bruce Bégout, *op. cit.*, p. 37.

est ce qui est immédiatement reconnaissable en vertu de sa présence régulière, mais difficilement définissable ; il est ponctué de surprises qui déplacent l'horizon de ce que nous percevons comme faisant partie de cette catégorie ; il change avec le temps (c'est un processus), mais aussi avec les différents individus (mon « ordinaire » n'est pas le même que celui de ma voisine), et ce, malgré le fait qu'il doit exister une conception commune de l'ordinaire ; et toujours, il faut se garder de penser que s'intéresser à l'ordinaire veut forcément dire témoigner immédiatement du réel. De plus, ce que ces trois auteurs soulignent implicitement, c'est que l'ordinaire se manifeste à une petite échelle : il est de l'ordre des détails, du fait modeste perçu comme vrai, sur un mode réaliste. J'entendrai donc l'ordinaire comme ce qui a les caractéristiques et la valeur du commun, de l'habituel, présenté grâce à une transparence construite qui fait croire que « tout y est déjà manifeste ». En fin de compte, en m'appuyant sur cette définition opératoire, ma tâche devient celle de reconnaître et d'élucider sa grammaire, ses associations, ses formes de connexions et de déconnexions, qui répondent à des exigences esthétiques particulières pour mieux comprendre sa représentation – sous la forme d'une pauvreté revendiquée – dans la poésie d'Erika Soucy, et éventuellement, pour exposer les constantes de sa poétique.

## L'ordinaire en littérature

Mais comment rendre compte de l'ordinaire en poésie? La question est posée, entre autres, par George Perec, dans son petit ouvrage *L'infra-ordinaire* dans lequel il tente de faire l'inventaire de son quotidien en écrivant la liste de tout ce qu'il a mangé en 1974, en exposant 243 cartes postales, en faisant la description détaillée de la rue où il est né, et ainsi de suite. Perec se demande : « ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire?<sup>28</sup> ». D'après Perec, nous avons tellement l'habitude de ne pas interroger l'ordinaire, « comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information<sup>29</sup> », que rendre compte de l'ordinaire, ou de l'infra-ordinaire comme le dit son titre, est une tâche laborieuse, mais d'autant plus nécessaire, puisque son apparente trivialité est précisément ce qui le rend intéressant.

Dans l'histoire de la littérature française, « l'intérêt marqué des écrivains à l'endroit de la banalité s'impose au XIXe siècle avec l'avènement du réalisme. S'inscrivant dans la longue tradition antique de la *mimesis* [...], le réalisme pousse à son paroxysme cette exigence de l'imitation du réel<sup>30</sup> ». Soumis à cette exigence de ne pas idéaliser le réel, mais bien de le copier de la façon la plus fidèle possible, Honoré de Balzac écrit *La Comédie humaine*, Gustave Flaubert met en scène la célèbre Emma Bovary et Émile Zola propose le naturalisme pour saisir « les plus écœurantes platitudes<sup>31</sup> » du quotidien jusque-là réputées triviales, voire

---

<sup>28</sup> George Perec, *L'infra-ordinaire*, « Approches de quoi? », Paris, Seuil, 1989, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 11.

<sup>31</sup> Colette Becker, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992, p. 74.



vulgaires. L'accent mis sur la lisibilité du texte, l'intensité des descriptions pour dire le monde de la manière la plus exhaustive possible, et l'intérêt pour les vies de personnages banals et communs constituent quelques traits marquants de l'approche réaliste.

D'autres poursuivent cet impératif d'imitation du réel en littérature québécoise, à leur manière, en poésie. Je pense notamment aux écrivains Michel Beaulieu et Patrice Desbiens. Ils ont tous les deux été qualifiés, à un moment dans leur carrière, de « poètes du quotidien » ou de « poètes de l'ordinaire ». Bien que leurs publications respectives ne puissent pas toutes être classées sous ces étiquettes, Beaulieu ayant exploré le formalisme et Desbiens se rapprochant d'une tonalité surréaliste dans certains de ses recueils<sup>32</sup>, ils ont eux aussi écrit une poésie de l'ordinaire. Souligner cette parenté poétique permet de construire un rapide horizon de référence qui éclaire sur la manière dont je compte aborder mon corpus, en plus de mieux situer Soucy dans l'histoire de la poésie québécoise.

La poésie de Patrice Desbiens, écrivain franco-ontarien depuis longtemps établi au Québec, use d'humour afin de désamorcer le drame, tout en reconduisant une vision tragique du monde. Desbiens est aussi un poète de l'oralité. Comme l'a souligné Élisabeth Lasserre : « la poésie de Desbiens n'échappe pas à cette oralisation de l'écriture qui émane d'une part du type de situation énonciative mis en place qui [...] instaure une relation dialogique, proche de la conversation, et d'autre part d'un choix particulier de vocabulaire, de tournures syntaxiques et d'images qui retirent les poèmes de la sphère de l'écrit pour les amener dans le domaine de la langue orale<sup>33</sup> ». Non seulement la langue orale employée par Desbiens situe sa poésie du

---

<sup>32</sup> Dans *Amour ambulance* (Écrits des forges, 1989) et *La fissure de la fiction* (Prise de Parole, 1997) par exemple.

<sup>33</sup> Élisabeth Lasserre, *loc. cit.*, p. 71.

côté de l'ordinaire, mais les thèmes exploités par le poète et les sujets lyriques mis en scène appartiennent également à un monde très familier. La mère du Je, « l'homme invisible » (c'est aussi le titre d'un de ses recueils), des ouvriers et des travailleuses, des « Indiens », la figure du poète lui-même, et bien d'autres, peuplent les poèmes. Bref, tous des personnages qui font partie du quotidien du poète. C'est d'ailleurs « un but avoué » de Desbiens que « d'être juste et neutre, aussi proche de la réalité quotidienne que possible<sup>34</sup> ». Se situant volontairement contre « le beau », Desbiens s'associe à une tradition de poètes marginaux qui se réclament d'une poésie de révolte creusant la laideur du quotidien<sup>35</sup>. Oscillant entre fiction et témoignage, entre lyrisme et narrativité, la poésie de Desbiens entretient un discours « fondé sur la notion de transparence au “réel”, un réel construit idéologiquement, bien sûr, même (et surtout!) s'il ne s'avoue pas comme tel<sup>36</sup> ».

De son côté, Michel Beaulieu « inscrit définitivement sa poésie du côté de la banalité, voire du prosaïsme : ses derniers recueils sont à cet égard tous consacrés à décrire une difficile expérience de la quotidienneté<sup>37</sup> ». À partir d'*Anecdotes*<sup>38</sup>, Beaulieu écrit avec un ton direct, sans emphase, étant davantage attentif au réel dépouillé d'artifice dans ses poèmes<sup>39</sup>. Pour ce faire, il fait amplement usage de la description. Il emploie aussi l'anecdote pour dire l'ordinaire, pour raconter le quotidien du sujet poétique, pour créer « une poésie proche de

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>35</sup> Myriam Lamoureux, *Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et Patrice Desbiens*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 2008, p. 33.

<sup>36</sup> Élisabeth Lasserre, *loc. cit.*, p. 64.

<sup>37</sup> Valérie Mailhot, « Rien que de très banal » : *l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p. 2.

<sup>38</sup> Michel Beaulieu, « Anecdotes », dans *Michel Beaulieu, Poèmes (1975-1984)*, Montréal, Le Noroît, 2011, p. 33-55.

<sup>39</sup> Roger Chamberland, « Michel Beaulieu et la scénographie du réel », *L'Acadie : littérature et culture*, n° 60, 1985, p. 27.

l'immédiat, attentive aux accents de la parole la plus intime<sup>40</sup> ». Comme le remarque avec justesse Valérie Mailhot dans son mémoire sur le poète montréalais, « plus qu'un simple thème, la banalité, chez l'auteur de *Kaléidoscope*, témoigne d'une manière d'appréhender le monde et, surtout, d'une conception particulière de la poésie. Faire du quotidien et du trivial la matière même du poème, c'est en effet prendre le risque de situer sa parole dans le registre du lieu commun, c'est consentir au familier, à l'ordinaire<sup>41</sup> ». Avec ses poèmes descriptifs sur les multiples villes traversées par un sujet poétique pour oublier Montréal dont : « celle dont les murailles étreignent / les pierres où tu t'enfermes les rues / gravies à la façon d'un étranger / la caméra derrière les yeux<sup>42</sup> », Beaulieu ne cherche pas à trouver le beau dans le laid, à transcender hors de la réalité du poème, mais plutôt à atteindre « la banalité pour elle-même, et pour sa force d'anéantissement, de suppression de la singularité<sup>43</sup> ». Il fouille l'ordinaire pour dénicher l'ordinaire.

À la suite de Patrice Desbiens et de Michel Beaulieu, mais sans qu'il y ait d'influences littéraires revendiquées, Erika Soucy écrit aussi une poésie de l'ordinaire. Comme Michel Beaulieu, Soucy met en scène des petits faits ordinaires et construit des poèmes à la tonalité fortement narrative, près de l'anecdote. Peuplés de marginaux et de citoyens pauvres, les poèmes de Soucy racontent le dur univers de la Côte-Nord comme Desbiens avait décrit dans *Pays de personne* le « ciel [qui a] la couleur d'un / chèque de chômage<sup>44</sup> » à Sudbury. D'ailleurs, Soucy fait involontairement écho à Desbiens au tout début de *Cochonner le*

---

<sup>40</sup> François Dumont, *Usages de la poésie : Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1993, p. 90.

<sup>41</sup> Valérie, Mailhot, *op. cit.*, p. 98.

<sup>42</sup> « entre autres villes 3 », dans « Kaléidoscope », *op. cit.*, p. 225.

<sup>43</sup> Denise Brassard, « Préface. Une parole minérale », dans *Poèmes (1975-1984)*, Montréal, Le Noroît, 2011, p. 8.

<sup>44</sup> Patrice Desbiens, « Cambrian Country », dans *poèmes anglais, le pays de personne, la fissure de la fiction*, Ottawa, Prise de Parole, 2010 [1988], p. 84.

*plancher* lorsque l'énonciatrice affirme : « dans mon pays pas de piscine / montréal c'est new york / et new york c'est l'éden » (C, p. 10). En entrevue avec José Aquelin et Yves Boisvert, Desbiens avait dit qu'étant donné qu'il vient du Nord de l'Ontario, pour lui, « Montréal, c'était Paris. *That's it*<sup>45</sup> ». Ceci confirme que Soucy et Desbiens élisent tous les deux la marge qui est la leur comme lieu à partir duquel énoncer leurs poèmes, à partir duquel écrire l'ordinaire.

Chez Soucy, plus particulièrement, l'ordinaire est difficile à circonscrire, se retrouve vaguement « partout », et surtout, fait usage de la parole pour s'exprimer. Il s'agit d'un motif récurrent dans les recueils de la poète nord-côtoise. Ainsi, parler, dire, raconter, chuchoter, hurler, toutes les formes de la prise de parole sont bonnes pour dire les quatre vérités. « [J]e me réveille la nuit / pour te parler pour te dire / que les enfants de cire n'existent pas / [...] et que tu passes ton tour » (C, p. 36), rappelle impitoyablement l'énonciatrice à son père. Par ailleurs, l'extrait suivant de *L'épiphanie dans le front* souligne la dénotation péjorative de l'ordinaire dans les deux recueils :

[...] dix jours de break

comme un test  
pour checker ses nerfs  
pis son set de salon

c'est l'ordinaire qui parle  
partout (É, p. 12)

Le zeugme « comme un test / pour checker ses nerfs / pis son set de salon » force le lecteur à passer du sens métaphorique au sens littéral du verbe « checker » (au sens d'*examiner*) ; il ramène à la manifestation concrète et ordinaire des choses, par un effet sombrement comique. Le zeugme souligne que l'ordinaire est le domaine des meubles qu'on imagine fades et

---

<sup>45</sup> Patrice Desbiens, cité dans José Aquelin et Yves Boisvert, « Patrice Desbiens. Un couteau à beurre en plastique volé à l'Académie », *Lettres québécoises*, n° 119, 2005, p. 8.

inélégants, plutôt que celui de l'exploration des sentiments et des perceptions (des « nerfs »). Que l'ordinaire prenne parole ne lui enlève pas son insignifiance. Il est dévalorisé par le zeugme en même temps que l'énonciatrice remarque son omniprésence.

Évidemment, l'emploi du terme *ordinaire* dans l'un des deux recueils à quelques reprises<sup>46</sup> n'est pas un gage de sa représentation. Néanmoins les recueils de Soucy semblent très clairement être de ceux qui, comme le suggère la chercheuse Sandrina Joseph, « font le récit de gens sans intérêt, de gestes ou de paroles sans surprise, de quotidiens sans issue [qui] miment notre réalité pour faire “comme dans la vie”, comme dans nos existences sans mérite ni importance<sup>47</sup> » — comme dans l'ordinaire.

#### La langue orale des recueils : rendre compte de la réalité de la Côte-Nord

En ce sens, une des manières de mimer la réalité pour rendre compte de l'ordinaire est de mimer sa langue. C'est précisément ce que met en scène Soucy dans sa poésie : une structure syntaxique et un lexique familiers qui reproduisent la langue parlée des gens de sa région. Premier aspect de la construction de la transparence dans sa poésie, sa transcription de la langue orale est *tenue* pour être le reflet exact de celle des habitants de la Côte-Nord. Par exemple, le poème suivant de *Cochonner le plancher*, qui emploie le double « tu » pour marquer l'interrogation (et accentuer la naïveté de l'enfant), des expressions idiomatiques québécoises (« péter au frette ») et un lexique de nature un peu crue, rend bien l'idée d'une enfance pauvre passée à attendre le père parti travailler sur les chantiers du Nord :

---

<sup>46</sup> Le mot « ordinaire » apparaît deux autres fois dans *L'épiphanie dans le front*, lors du poème sur les bottes à caps qui sera évoqué un peu plus loin dans ce chapitre et vers la fin du recueil, en faisant référence aux constants bruits d'explosion dû au dynamitage sur la Romaine : « et l'ordinaire / l'Intifada / à l'heure du déjeuner » (*É*, p. 56).

<sup>47</sup> Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 12.

pâtir à trois des enfants de temps  
péter au frette au retour du préart

pas toi

la baie james

t'allais te chauffer le cul  
à coups de grosses indiennes  
qui t'appelaient papa  
et moi qui t'enviais  
parce que tu prenais l'avion

« tu vas-tu r'venir avec une surprise? » (C, p. 19)

Tout en adoptant majoritairement un registre associé à la langue populaire – « préart », « frette », « chauffer le cul » – Soucy utilise également le verbe « pâtir », d'un registre beaucoup plus soutenu, au sens de *souffrir*, de *stagner*. De plus, le syntagme qui clôt le même vers : « des enfants de temps », crée une forte image poétique. Loin de l'usage courant de ces mots pourtant simples, le syntagme fait des enfants une unité de mesure singulière par laquelle évaluer l'attente. Cette image rend donc visible l'écart entre le réel (construit) représenté par une langue orale – employée à outrance dans les deux recueils – et le travail poétique qui n'arrive pas à se faire totalement transparent. En ce sens, l'image poétique est un outil, mais aussi un obstacle, au désir d'accès direct au réel par le texte.

Si la poète nord-côtoise fait l'éloge de cette langue orale en y recourant de façon quasi-excessive dans ses deux recueils, elle ne nie pas l'enfermement que celle-ci impose également. Soucy confronte la difficulté de prendre parole à « la nécessité impérieuse de le faire.<sup>48</sup> » À plusieurs reprises, particulièrement dans le premier recueil, la poète souligne la pauvreté de cette « langue écorchée / qu'on décolle des poteaux / qu'on essaie de soigner / avec du savon

---

<sup>48</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 220.

noir » (C, p. 29). Dans le poème suivant, c'est une langue autre que le vernaculaire nord-côtois, en l'occurrence l'espagnol, qui offre la possibilité d'« aller voir ailleurs », de quitter son ordinaire désolant pour espérer mieux :

c'est fête en novembre  
depuis que les enfants noirs  
sont retournés chez eux

le monde fait l'air de rien  
mais ça vendrait sa mère  
pour apprendre l'espagnol

pour aller voir ailleurs  
se consoler se dire  
qu'être vivant c'est pas pire

que la marde avalée  
valait la peine dans le fond  
et qu'un jour peut-être ben  
on voudrait dire merci (C, p. 30)

La langue détient le pouvoir de sortir les gens de l'enfermement ordinaire de la Côte-Nord, de les sortir de la pauvreté de leur situation. Consolatrice, la langue permet de faire cesser la souffrance synthétisée dans le syntagme « marde avalée ». À noter ici l'importance – notable dans l'œuvre – de la transcription phonétique de mots français standards. Tout comme « bien » cède la place à son cousin familial : « ben ». Le glissement de l'orthographe d'usage à une orthographe plus phonétique renforce la position ambivalente de l'énonciatrice. En effet, bien que les recueils de Soucy manifestent une forte oralité, l'auteure n'emploie généralement une orthographe populaire que dans les passages en discours direct. Les quelques moments où le glissement se fait dans un poème, ou une partie de poème, qui n'est pas entre guillemets font donc figure d'exceptions. Ils nuancent l'utilisation magnifiante d'un registre de langue populaire et d'une forte oralité, puisqu'ici les mots orthographiés de manière phonétique accentuent la finale glauque du poème qui pose un regard très dur sur la réalité de la Côte-Nord.

En effet, notons que dans cet univers duquel « la route a disparu » (C, p. 21) où on ne retrouve plus que « pepitte en bécyk » (*idem*) au bout du chemin, les images de la claustration abondent. Faisant suite à l'ordinaire d'une langue qui enferme, les décors démunis dans lesquels l'énonciatrice des recueils évolue, mais encore une fois, particulièrement de *Cochonner le plancher*, articulent aussi la pauvreté de l'isolement de la Côte-Nord. Il y a « la marina sans quai / pour se tirer au bout » (C, p. 13) ; impossible donc de se tourner vers le fleuve pour trouver une porte de sortie. Difficile aussi de traverser le fjord du Saguenay, à l'ouest, que tous veulent pourtant franchir (C, p. 23). Pris dans un territoire à la fois vaste et bien délimité, les sujets des poèmes sont également prisonniers de leurs demeures. L'énonciatrice « pein[t] / l'interdit / sur les murs fragiles / pour passer le temps » (É, p. 28), attendant le retour de son père à la maison familiale. Son « petit frère en canne » (C, p. 53) et sa mère qui découvre qu'elle peut « mettre ses jours / dans des pots mason » (C, p. 43) rejouent tous deux le thème de l'enfermement lié à l'attente. De la canne de conserve au pot Masson, la famille de l'énonciatrice est repliée sur elle-même, enfermée dans des « bateaux en bouteilles » qui font perdre « le nord / [du] monde à bâtir » (C, p. 35) tellement ils confinent les sujets.

D'autre part, la langue orale, en même temps qu'elle est valorisée par son emploi exclusif, s'avère incapable de faire les ponts nécessaires entre les gens : « vas-tu me parler pour vrai // lg2 entre nous // vas-tu me parler pour vrai » (C, p. 18). La langue de la Côte-Nord mise en scène dans les poèmes semble inapte à pallier les souffrances imposées par la vie dans cette région. La langue qui voudrait être l'intermédiaire entre les individus n'y arrive pas : l'incommunicabilité devient une autre manière de se poser la question de l'enfermement. Dans *L'épiphanie dans le front*, l'incommunicabilité est davantage accentuée à travers la mise



en scène de la relation de l'énonciatrice avec son père, le recueil affirmant pratiquement d'emblée qu'ils « ne parl[aient] déjà plus / le même langage » (*É*, p. 26). *L'épiphanie dans le front* reprend de ce fait où le premier recueil a terminé : « dans mon pays du froid / j'ai changé de langage / jeté un regard aérien / sur de vieilles bassesses » (*C*, p. 61). En continuant dans la même lignée que *Cochonner le plancher*, le deuxième recueil resserre néanmoins le focus sur l'incommunicabilité entre l'énonciatrice et son père, tandis que l'emprisonnement langagier était plus général dans le premier recueil.

Ainsi, vers la fin de *Cochonner le plancher*, l'énonciatrice change non pas de langue, mais de langage : un changement encore plus radical pour éviter que l'incommunicabilité se trouve transmise, comme une tare héréditaire qui marquerait sa pauvreté humiliante, « une manière de vice », de « père en fils<sup>49</sup> », comme le chante Plume Latraverse. Celle qui a appris « à poser / du grillage sur les têtes / emprisonner le monde » (*É*, p. 70) au lieu d'aller à la rencontre de l'autre, de s'ouvrir à l'inconnu, essaie de se défaire de son héritage. Hors de l'isolement de la Côte-Nord, puisqu'elle est maintenant en ville (« j'apprends l'orme des villes / qu'on n'a pas par chez nous » *C*, p. 61), l'énonciatrice peut finalement changer de *langage* pour examiner de plus près son père et leur relation défaillante sans transformer sa *langue* qui est toujours marquée par une importante oralité.

#### Oralité et écriture du quotidien

Comme le fait remarquer Charles Bernstein, poète américain contemporain, écrire dans une langue familière donne à voir une poésie qui « est ordinaire dans le sens où elle témoigne

---

<sup>49</sup> Plume Latraverse, « Les pauvres », *All dressed*, 1978.

de la façon même de parler des gens<sup>50</sup> ». Il s'agit d'ailleurs d'un choix conscient de la part de Soucy qui affirme de but en blanc : « J'ai fait le choix de l'oralité dans le besoin de rejoindre [*sic*] les gens<sup>51</sup> ». C'est une manière pour la poète de « se réappropriier l'écriture du quotidien<sup>52</sup> », comme elle le dit aussi par ailleurs. Les deux recueils de Soucy, marqués par un ton direct qui se veut sans embellissements, par une langue tenue pour être la transcription de l'oral à l'écrit, c'est-à-dire participant d'une transparence construite, même (et surtout si) elle ne s'avoue pas comme telle, témoignent de son désir de faire le portrait des gens de la Côte-Nord dans les mots de ceux qui l'habitent.

Néanmoins, à la manière de Certeau qui affirme l'impossibilité de se mettre à distance de l'ordinaire pour l'observer, il est évident pour Bernstein qu'on ne peut jamais véritablement reproduire une diction de l'ordinaire en poésie, puisque même si « la tension entre la langue parlée – le vernaculaire ou le dialecte – et les représentations littéraires qui en sont faites [...] produit une nouvelle diction poétique, [elle] n'efface jamais cette diction, ne produit absolument jamais une diction de l'ordinaire<sup>53</sup> ». Témoigner de la manière même de parler des gens est un important pas vers cet ordinaire inatteignable. Mais justement, il s'agit seulement d'un pas pour Bernstein, puisqu'à l'instar de Highmore, il ajoute que « ce qui est ordinaire, c'est le processus en acte, jamais le produit<sup>54</sup> ».

---

<sup>50</sup> Charles Bernstein, cité dans Barbara Abad, et al., « Pour une critique de l'ordinaire. Entretien avec Charles Bernstein », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 11.

<sup>51</sup> Entrevue d'Erika Soucy par Clara Lagacé (Québec, 6 juillet 2016). Voir l'Annexe pour lire l'entrevue complète.

<sup>52</sup> Erika Soucy, citée dans « Nuit d'écriture de Baie-Comeau », *La Fabrique culturelle*, 24 février 2017, <http://www.lafabriqueculturelle.tv/billets/nuit-decriture-de-baie-comeau-que-vous-pouvez-reproduire-le-jour/> (site consulté le 3 mai 2018).

<sup>53</sup> Charles Bernstein, *loc. cit.*, p. 10.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 17.

Il y a une ironie, voire un paradoxe, évident à poursuivre la transcription de l'oral à l'écrit. De nouveaux codes, parfois tout aussi rigides, sont créés et des éléments échappent nécessairement à la transcription. La représentation littéraire de la langue parlée est en effet un code commun qui fait que Soucy appartient à la communauté des écrivains *oralisants*<sup>55</sup>. D'autant plus que pour l'auteur qui veut « faire oral »,

s'ajoute la contrainte paradoxale du réalisme, qui vise ici finalement plus le vraisemblable langagier que la réalité orale elle-même. L'écrivain doit gérer la pertinence de ses choix stylistiques non seulement en fonction de cet effet qu'il cherche à produire sur le lecteur, mais aussi en fonction de l'effort interprétatif que ce dernier devra fournir pour décoder et compléter ces choix stylistiques.<sup>56</sup>

Le poème doit demeurer lisible. En ce sens, il est intéressant, par exemple, de noter que toutes les négations dans les deux recueils de Soucy sont complètes, formées des deux adverbes de négation : ne et pas, tandis qu'à l'oral les québécois francophones ont tendance à laisser tomber le « ne » et utiliser seulement le « pas » à la suite du verbe conjugué. Impossible donc de considérer la poésie de Soucy comme la simple transcription de l'ordinaire de la parole des habitants de la Côte-Nord. Mais comme le fait remarquer le chercheur Gilbert David à propos du théâtre de Daniel Danis, « ce qu'il importe de prendre en compte, c'est moins la somme des emprunts à des formes parlées que la configuration langagière globale dans le discours de l'œuvre<sup>57</sup> ». Nous sommes ainsi du côté de la représentation de l'ordinaire, du côté de l'ordinaire mis en scène (et mis en mots), mais cela ne garantit aucun accès direct au réel dont veulent témoigner les poèmes. En ce sens, l'effet de réel « n'est [...], bien souvent, que la

---

<sup>55</sup> Mathilde Dargnat, « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », *Études françaises*, vol. 43, n°1, 2007, p. 97.

<sup>56</sup> Ibid., p. 85.

<sup>57</sup> Gilbert David, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n°1, 2007, p. 79.

reconnaissance euphorique par le lecteur d'un certain lexique<sup>58</sup> ». Bref, l'oralité qui sature la poésie de Soucy participe à la fois d'une tentative de représenter l'ordinaire et d'une tentative d'accéder directement au réel.

Enfin, la transcription du parler à l'écrit et la valorisation du vernaculaire québécois ne sont bien sûr pas nouvelles dans l'histoire de la littérature québécoise. Au courant des années 1960, le joual – porte-étendard de l'oralité et du parler populaire – fait la une des journaux et est au centre de plusieurs débats littéraires et politiques, comme le remarque Karim Larose dans son ouvrage sur le sujet *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec*. La décennie est en effet « marquée par un spectaculaire foisonnement et une révolution complète des idées sur la langue, tant dans le domaine politique que dans le champ littéraire<sup>59</sup> ». Sur la scène littéraire, entre autres, Gérald Godin publie *Les Cantouques* en 1967, poèmes qui mettent en scène un parler populaire, et Michel Tremblay fait fureur avec *Les Belles-sœurs* à partir de 1968 et « contribue à renforcer la légitimité du joual<sup>60</sup> ». Ces deux titres ont marqué leur époque et plus largement l'histoire de la littérature québécoise. L'oralité des recueils de Soucy ne peut donc que s'inscrire dans cette lignée d'auteurs qui ont voulu représenter le parler populaire québécois en revendiquant non pas, comme l'écrit François Dumont à propos du travail poétique de Godin, la fierté du peuple « qui n'a pas choisi sa langue ; [mais] la fierté de l'écrivain qui, lui, a choisi la langue du peuple et, avec elle, le peuple lui-même<sup>61</sup> ». La difficulté de glorifier une langue parfois humiliante est ainsi au cœur des questionnements sur l'oralité depuis les débuts.

---

<sup>58</sup> Philippe Hamon, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 148.

<sup>59</sup> Karim Larose, *La langue de papier*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 199.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>61</sup> François Dumont, *op. cit.*, p. 148.

### Des sujets poétiques abîmés

Outre la « pauvreté » de la langue orale, les deux recueils à l'étude mettent également en scène plusieurs figures qui portent les marques de la misère et des espoirs meurtris ; des personnages qui constituent la trame de fond de la vie du *je* énonciateur des poèmes. Ils font partie de son décor quotidien. Un peu comme Desbiens conçoit la poésie comme « une défense sarcastique des plus petits, des défavorisés, des déracinés, ceux et celles “qui ont faim et qui sont mangés”<sup>62</sup> », Soucy présente la réalité des « plus petits » de sa Côte-Nord natale.

Dans *Cochonner le plancher*, les personnages des poèmes sont tous des gens appauvris par la vie dans cette région qui alterne entre le travail sur les grands chantiers éloignés et le chômage, que ce soit les ouvriers, leurs femmes, leurs enfants, ou encore les prostituées. Une « vieille qui ne pleurait pas / la mort de ses enfants » (C, p. 26), la famille des Savards, « la mafia des bourgots » (C, p. 24), et « les fillettes androgynes » qui « rêvent de voyage de chasse » (C, p. 31), entre autres, mais aussi la famille de l'énonciatrice, particulièrement son père, sur lequel je reviendrai plus en détail plus loin, forment le visage de la Côte-Nord qu'offre à voir Soucy dans son premier recueil. Ce sont tous des personnages « estropiés » (C, p. 66) qui s'accrochent à leur vie ordinaire, n'ayant plus espoir d'un « ailleurs » meilleur.

Par exemple ces « guidounes en bikini » qui :

[...] arrivent du début

au bout du village  
près des maisons de riches  
la plage

des guidounes en bikini  
des guidounes flambant nues  
une main dans la poche de mononcle ti-loup

---

<sup>62</sup> François Paré, « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 94-95.

qui leur achète des bijoux chez rossy

elles viennent du tout début  
connaissent la grande ville  
sont malheureuses pour vrai (C, p. 15)

Ayant connaissance d'un univers hors de celui pauvre et clos de la Côte-Nord à cause de leur passé dans la « grande ville », ces femmes « sont malheureuses pour vrai », flouées par leur destin. La rupture de ton introduite dans le dernier vers du poème par l'appel au principe de vérité (« pour vrai ») souligne le désir de l'auteure de déclarer le juste. Comme le père de l'énonciatrice qui « rate sa vie pour se venger » (C, p. 16) de n'avoir pas pu être un chanteur populaire, les « guidounes flambant nues » ont perdu espoir d'un avenir meilleur hors de cette région présentée comme miséreuse. En affirmant que leur malheur est « vrai », l'énonciatrice introduit la possibilité d'un anoblissement de l'ordinaire, anoblissement jusqu'ici tenu éloigné par mon analyse et par la plupart des poèmes convoqués. Dans un espace-temps indéfini, amplifié par la répétition à deux reprises du motif du « tout début », le poème revêt ainsi une dimension épique qui contraste avec une poésie acharnée à représenter l'ordinaire. Soucy ne place pas la transfiguration du banal au centre de son projet d'écriture – l'énonciatrice se demande ailleurs « comment écrire le laid / comment couler / plus creux encore » (É, p. 64) –, mais elle n'y échappe pas tout à fait non plus. Elle joue de cette ambivalence dans ses recueils. Son projet n'est pas, me semble-t-il, de trancher d'un côté ou l'autre de la question.

Dans *L'épiphanie dans le front*, la focalisation se resserre autour du personnage du père : cet être à la fois grandiose et tout à fait ordinaire, souvent violent, qui « garoch[e] la chaise / dans laquelle [il la] berç[e] / un jour de retour d'impôt » (É, p. 21). La mise en scène du père reprend le cadre de la pauvreté utilisé pour tous les sujets représentés dans le premier recueil, mais en insistant davantage sur une pauvreté culturelle et affective que matérielle. En

général, la pauvreté renvoie à l'état d'une personne qui manque de ressources, de moyens matériels pour mener une vie digne. Au sens figuré, la pauvreté se rapporte au *caractère de ce qui est insuffisant, médiocre*. La pauvreté de la langue, par exemple, est parfois insuffisante pour établir une véritable communication, comme nous l'avons analysé précédemment. Ce qui est qualifié par la pauvreté est donc tenu pour être de valeur inférieure et par extension, sans véritable intérêt. Or, Soucy se réclame justement de la banalité pour creuser le manque, pour rendre compte de la douleur dont il porte l'empreinte.

Ainsi, lorsqu'elle met en scène le père dans son deuxième recueil, Soucy articule davantage le sens figuré de la notion, soulignant la misère affective de la relation entre l'énonciatrice et son père : « attendre cinquante jours / et ne plus savoir quoi dire » (*É*, p. 11). Démuni matériellement, comme nous l'avons appris dans *Cochonner le plancher* (« tq's dans le noir / te faisait penser à l'éclat de la lune // tu hurlais tellement fort », p. 37), le père montre surtout un manque à remédier aux niveaux culturel et affectif. Notamment dans l'extrait suivant, l'énonciatrice décrit l'incapacité de son père à lui transmettre un quelconque bagage culturel :

derrière toi  
[...]  
une roche  
comme une collection  
si tu m'avais appris  
comment les apprécier  
nous serions devenus riches (*É*, p. 69)

Une seule roche, perçue pourtant « comme une collection » parce que conservée contre toutes attentes. La pierre condense la peine qu'éprouve l'énonciatrice à voir son père chérir, mais sans transmettre. Cette phrase hypothétique au passé (plus-que-parfait + conditionnel passé) rappelle qu'il est maintenant trop tard pour réparer les torts. Ce ne peut être qu'un regret.

Ainsi, les poèmes qui relèvent le caractère ordinaire du père sont bien souvent de l'ordre de la condamnation, mettant de l'avant la modalisation péjorative de sa pauvreté « ordinaire ». Les illustrations de cette caractérisation abondent dans les deux recueils. Par exemple, l'extrait suivant d'un poème de *L'épiphanie dans le front*, dans lequel le père est accusé d'avoir été absent et infidèle, insiste sur un comportement jugé indigne :

tu visites les sorcières  
du périmètre  
tu es aussi de ceux  
qui passent juste au dégel  
rien de pire  
rien  
qui traumatise

le gun la bière la colle les enfants (*É*, p. 18)

Les vers « rien de pire / rien / qui traumatise » rappellent qu'il s'agit d'un comportement auquel l'énonciatrice s'est habituée. Il fait partie de la trame de fond de son existence, renvoyant de fait à l'ordinaire, même si le sous-entendu de l'énumération finale qui place « le gun » sur la même ligne que « les enfants » est très violent.

Il n'est pas inédit dans la littérature québécoise de voir des pères qui ne réussissent pas à jouer leur rôle de parent. En effet, « qu'il soit mort, manquant, inattentif ou trop présent, trop autoritaire, le père semble [...] toujours faire défaut<sup>63</sup> ». Le père mis en scène dans les recueils de Soucy correspond à la fois au père absent et au père tyrannique qui fait « encore l'*ordinaire* du roman québécois<sup>64</sup> » d'après Lori Saint-Martin qui a étudié la question dans son livre *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*. Bien qu'elle se soit uniquement intéressée au roman, les conclusions de l'étude de Saint-Martin s'appliquent aussi

---

<sup>63</sup> Ching Selao, « Présentation », *Études françaises*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 7.

<sup>64</sup> Je souligne. Lori Saint-Martin, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010, p. 92.



à la représentation de la figure paternelle dans les recueils de poésie de Soucy. Ce dernier est à la fois un père absent et un père violent par intermittence, démontrant bien que « le vide et le trop-plein sont l'envers et l'endroit d'une même absence paternelle, d'une même incapacité à être présent humainement, raisonnablement, en tout respect de l'autre et en toute douceur<sup>65</sup> ». En effet, celui dont les mains sont légendaires sur les chantiers où il travaille (*É*, p. 45) casse tout lors de ses rares passages à la maison : « m'obliger à choisir / le plus beau crucifix / parce que t'as scrapé / ma ballerine en plâtre » (*É*, p. 23).

Or, même si les châtiments du père sont multiples et souvent féroces, les sentiments du sujet poétique face au père sont sans cesse remis en question et nuancés. Comme le remarque le critique Sébastien Dulude, « à sa réputation indélébile de père absent, ivrogne et infidèle, s'ajoute un rôle de protecteur, fantasme paradoxal que l'enfant cultive dans l'adoration secrète de la force physique de son père<sup>66</sup> ». Ce père absent qui « pass[e] son tour » (*C*, p. 36) parce que « les enfants de cire n'existent pas » (*idem*) est aussi celui qui coupe la montagne en deux, qui la rend « belle / grande / scalpée » (*É*, p. 68) et qui rend parfois l'énonciatrice « fière » (*idem*). Le père est emblématique à la fois de l'ordinaire et de son contraire. Il oscille entre les deux pôles de sa représentation, penchant toujours davantage vers la trahison, comme l'illustre la chute de ce poème :

c'est beau ce que tu fais  
ça éclaire la maison  
mais les pylônes en cure-dents  
que t'as gossé l'autre soir  
sont pas assez gros  
pour nous réchauffer (*É*, p. 13).

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>66</sup> Sébastien Dulude, « Emmanuel Simard, Érika Soucy, Mélina Bernier », *Lettres québécoises*, n° 148, 2012, p. 41.

Soucy ajoute ainsi une autre ambivalence quant au statut de cet ordinaire qui semble trop souvent aller de soi. L'énonciatrice, lorsqu'elle se rend « en haut » pour rencontrer son père, « le découvre à la fois *magnifique et ordinaire*, identique aux autres travailleurs qui ont eux aussi sacrifié leur vie familiale pour couper en deux des montagnes<sup>67</sup> ». Cette idée est habilement articulée dans ce poème de *L'épiphanie dans le front* dans lequel l'énonciatrice découvre que quelque chose qu'elle croyait admirable chez son père est en fait très ordinaire :

cette façon  
de balancer ton corps  
t'était exclusive  
avant  
[...]

ordinaire quand  
tout le monde te ressemble

quand tu réalises  
que c'est les bottes à caps (*É*, p. 50)

La démarche du père – que l'énonciatrice croyait singulière – n'est que le fruit des *bottes à caps* que tous les travailleurs doivent porter sur les chantiers! Sa ressemblance le rend ordinaire. L'appartenance au chantier est créée par la semblance. On se rappelle ici l'idée de Ben Highmore qui affirme que l'ordinaire comporte un important aspect *commun* ; plusieurs individus doivent *reconnaître* quelque chose pour que celle-ci se range du côté de l'ordinaire. Le commun renvoie donc « au double sens de ce qui est de peu d'intérêt et de ce que nous avons en commun<sup>68</sup> ». Ce qui était singulier et une marque d'exception devient ordinaire dans un autre contexte ou après quelque temps ; l'ordinaire est ainsi présent à la fois comme processus et comme trait partagé par plusieurs.

---

<sup>67</sup> Je souligne, *Ibid.*

<sup>68</sup> André Carpentier, *loc. cit.*, p. 23.

La notion de la ressemblance, de monde commun, est d'ailleurs omniprésente dans les deux recueils de Soucy grâce à de nombreuses allusions directes (« tout le monde te ressemble ») et à l'emploi fréquent de comparaisons. J'y reviendrai en détail dans le cadre du deuxième chapitre. Il suffit de dire, pour l'instant, que dans les recueils, la comparaison est souvent utilisée pour accentuer la ressemblance entre les habitants de la Côte-Nord. Par exemple, la pauvreté d'une soupe soulignée par l'hyperbole discutable « à l'odeur d'holocauste<sup>69</sup> », fait dire au *tu* auquel l'énonciatrice s'adresse que « “c'est du monde comme nous autres” » (C, p. 34). L'emploi de la conjonction « comme » cherche donc à créer une communauté d'habitants pauvres et ordinaires.

De façon étonnante, *L'épiphanie dans le front* « construit la figure du personnage [du père] à partir d'éléments qui évoquent la vie du Christ, sans qu'il s'agisse toujours pour autant de “fragments” au sens étroit du terme, par exemple sous le mode de la citation<sup>70</sup> ». C'est à partir de la souffrance du père, ou du moins de la perception de sa souffrance par l'énonciatrice, que se détermine la métaphore christique<sup>71</sup>. L'énonciatrice affirme notamment :

j'ai moulé ta couronne  
au travers de mes côtes  
laissé ses pointes brillantes  
me défoncer le foie

j'ai construit un palais  
pour faire différent  
j'étais convaincue  
que tu faisais pitié (É, p. 62)

---

<sup>69</sup> L'emploi du mot Holocauste de manière si désinvolte surprend certes. Si la poétique du direct de Soucy a pour but de « faire choc », en employant souvent des hyperboles, il reste que cet emploi est, pour le moins, discutable. Il en va de même pour le recours à l'image de l'« Intifada » (É, p. 56).

<sup>70</sup> François Ouellet, « Le nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n° 3, 2003, p. 452. Ouellet évoque ici *Le Messie de Belém* de Pierre Samson et *Du mercure sous la langue* de Sylvain Trudel, mais la logique de sa réflexion peut s'appliquer aux recueils de Soucy.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 455.

La métaphore christique est employée avant tout pour faire porter la faute de tous ses semblables au père, et pour lui offrir par-là une chance de rédemption. Cependant, l'énonciatrice se rend compte que ce n'est qu'elle qui construit cette métaphore, qui « moule sa couronne » ; et ce n'est qu'elle qui endure la douleur. Son père n'étant pas un véritable persécuté, s'accommodant relativement bien de son mode de vie, sans trop souffrir pour ses semblables ou pour sa famille. Bien au contraire, l'énonciatrice affirme clairement : « en fin de compte / j'ai eu plus mal que toi » (*É*, p. 64). Ceci ne surprend pas si on se fie aux travaux du chercheur François Ouellet, dans lesquels il écrit, « le personnage romanesque, auquel se rattache un discours religieux [...], reste aujourd'hui un personnage coupable », et ce, « en dépit du mode subversif<sup>72</sup> » sous lequel il est investi. Ce dernier incarne toujours la Faute. Ainsi, la pauvreté du père est une mauvaise pauvreté : elle est une pauvreté qui l'enferme sur lui-même au lieu de l'ouvrir à l'autre, de l'ouvrir à la communication avec ses enfants, par exemple. Il s'agit d'une pauvreté qui « livre le sujet à l'isolement et à la désolation<sup>73</sup> », loin de la pauvreté du Christ qui permet une forme de transcendance, d'accès au sacré. De fait, le père des recueils de Soucy est indéniablement une figure de coupable, celui qui devrait chercher à obtenir le pardon de l'énonciatrice : « trouve ce qui te ressemble / et excuse-toi // après / je te pardonne d'oublier » (*C*, p. 54).

En plus de porter la faute de ses frères, le Christ est également un messie, venu répandre la bonne nouvelle par sa parole. En revanche, le père dans *L'épiphanie dans le front*

---

<sup>72</sup> François Ouellet, « Le fils de l'autre. L'intertexte christique et la figure du Père dans *Incarnations* d'Emmanuel Aquin », *Études francophones*, vol. 18, n° 2, 2003, p. 136.

<sup>73</sup> Pierre Popovic, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1994, p. 116.

n'arrive jamais à trouver les bons mots pour se faire pardonner, pour rassurer ses proches, ou encore pour être le « héros » qu'il voudrait être :

de qui aurais-tu  
voulu être le héros

tu parles même pas anglais

tu n'as pas de langue dure  
pour gérer tes bobettes (É, p. 66)

Dans ce poème, le choix du mot « bobette » infantilise et ridiculise le père qui ne parle pas la langue du pouvoir. C'est l'énonciatrice qui a le pouvoir de la parole<sup>74</sup>. Elle emploie d'ailleurs fréquemment l'impératif du verbe dire pour prescrire la parole au père : « dis oui / dis / je n'ai pas eu le choix // il vous fallait survivre / au revers de mes mains » (É, p. 35), et un peu plus loin, « dis-lui / "c'est un accident" » (É, p. 55). En définitive, c'est l'énonciatrice qui détient le pouvoir du langage et non le père, qui est pourtant le personnage construit en figure christique dans les deux recueils à l'étude, mais de manière plus marquée dans *L'épiphanie dans le front* qui s'intéresse davantage à lui.

Bref, sans pour autant faire son procès, Soucy articule en un seul personnage l'ambivalence entre l'enfermement et l'élévation, entre le médiocre et le merveilleux. Elle expose à la fois comment il est porteur de sens pour une communauté – pour sa famille – et son côté « p'tit Christ » qui irrite et fait souffrir ses proches en « chris[sant] » son « devoir » dans le « cul » (É, p. 16) de l'énonciatrice. Par le détour de l'intertexte christique, les recueils laissent voir une manière de faire contrepois à la représentation de l'ordinaire. La poète

---

<sup>74</sup> En entrevue avec Dominic Tardif à la sortie de son troisième recueil de poésie, *Priscilla en hologramme*, à l'automne 2017, Soucy a d'ailleurs dit des gens de son coin de pays, les gens qu'elle met en scène dans ses écrits que « leur colère vient d'un manque de capacité à dire » ajoutant que cela « ne fait pas de ces gens-là des cons, des trous de cul, des innocents pour autant ». (Je souligne, *Le Devoir*, 16 septembre 2017, F1).

recupère la figure de l'exceptionnel – du Christ – pour introduire en creux l'ordinaire de la figure paternelle, tout en présentant une version messianique mise à mal. Paradoxalement, ce recours à un intertexte christique redonne une certaine part d'héroïsme au père (« il était magicien / quand venait le temps de la neige brune » *C*, p. 56), et du même souffle, introduit une part d'exceptionnel dans un univers qui s'acharne à représenter l'ordinaire dans toute sa médiocrité.

### Sortir de l'ordinaire : l'ambivalence du projet poétique de Soucy

Effectivement utilisées parce qu'« elles sont *fucking* poétiques et très ambiguës<sup>75</sup> », comme l'explique avec son humour habituel Soucy elle-même, les références religieuses « peuvent être comprises sous plusieurs angles. » (*idem*). On retrouve, entre autres, certains personnages de la Bible tels que la Vierge Marie, Saint-Pierre, et la bête à sept têtes de l'Apocalypse. Il y a aussi des citations indirectes de certains passages, dont Apocalypse 8 : 13 (« on me bénit / avec un aigle dans la voix / parce que tout le monde sait que ça ne sert à rien », *C*, p. 27) et Mathieu 5 : 5 qui célèbre les gens ordinaires, les débonnaires qui hériteront de la terre (« hurle sans t'arrêter / la vengeance des minables / [...] / tuons plutôt les braves / qui ne connaissent rien », *C*, p. 59), ainsi que l'évocation de certains lieux bibliques comme Babel et Sodome. Toutes ces allusions directes ou indirectes à la Bible et la grande densité du vocabulaire religieux (carillonne, messie, épiphanie, saints, pasteur, martyrs, bénit, enfer, célébrer des messes, madones, carême, etc.) se trouvent continuellement mêlés à l'ordinaire le plus banal, au réel du monde quotidien.

---

<sup>75</sup> Entrevue d'Erika Soucy avec Clara Lagacé (Québec, 6 juillet 2017).

Or, si les images pieuses sont souvent mises à mal dans la poésie de Soucy, puisqu'elle s'amuse à les profaner – la Sainte Vierge devient entre autres une « guidoune du dimanche » (*É*, p. 22) – l'univers religieux ne perd pas de sa force d'évocation. Par exemple dans le très court poème : « “Babel est une pute aux grosses boules / que tu rêves de monter trois fois par jour” » (*É*, p. 25), la ville de Babel – ville biblique qui tentait de s'élever jusqu'aux cieux jusqu'au moment où Dieu a confondu ses habitants en leur donnant des langues différentes pour briser tout espoir de dialogue – est personnifiée sous la figure de la prostituée. Même personnifiée de manière si irrévérencieuse, la tour de Babel évoque le pouvoir des langues, que le père rêve peut-être de maîtriser en la « montant », mais qui lui échappe complètement, étant seulement capable de s'intéresser au « cash pis [au] cul » (*C*, p. 55), comme le souligne la transformation du siège de la parole en prostituée.

Toutefois, comme l'emploi de l'intertexte christique pour décrire la figure paternelle nous a déjà permis de le remarquer, la surabondance de référents religieux pointe également vers une porte de sortie hors de l'ordinaire, hors de ce monde apparemment sans miracle, sans en donner la direction précise. Cette indétermination fait partie intégrante de ce projet. Soucy ne cherche pas à transcender l'ordinaire, mais laisse une petite place à cette possibilité dans ses recueils. L'énonciatrice apprend « à prier / pour [...] sauve[r] » son père (*C*, p. 60), tout comme elle tente de l'élever au rôle du messie pour donner un sens à sa propre souffrance. La forte présence de l'univers religieux semble ainsi participer de la volonté d'atteindre une forme d'universel – que cette volonté soit actualisée ou non. Gilles Marcotte articule cette idée dans son article « Le mythe de l'universel dans la littérature québécoise », dans lequel il écrit :

un discours si parfaitement intégré, si parfaitement *naturalisé*, qu'il envahit le texte et occupe tout l'espace réservé à l'humain – pensées, sentiments, images – par la visée universelle. La thèse paraîtra étonnante ; car l'idée reçue veut plutôt qu'une foi toute paroissiale, essentiellement routinière et conservatrice, ait conforté ce qu'il y avait de plus

étroit dans le nationalisme, et que sa disparition, ou du moins son recul, ait été le préliminaire indispensable à l'avènement d'une parole pleinement humaine. L'universel n'est-il pas d'essence laïque [...] ? Ce qu'on essaie de dire ici, au contraire, c'est que, s'il existe bien un discours religieux particularisant, lié au régionalisme, qui entrave l'apparition de la visée universelle, il en existe un autre qui l'appelle<sup>76</sup>.

De fait, le discours religieux et les images qu'il convoque semblent, pour Soucy, la voie d'accès privilégiée à l'universel. Ils sont ce qui pourrait sortir les poèmes de l'ordinaire particularisant de la Côte-Nord : « le christ en marshmallow / pour arrêter de souffrir » (C, p. 50), même si parfois, « elle s'épuise dans une culpabilité répétitive, démoralisante, mais où aussi il lui arrive de trouver les accents de sa plus haute vérité<sup>77</sup> ».

En fin de compte, dans la poésie de Soucy, il y a un rapport fécond entre l'ordinaire particularisant et l'universel qui met en scène certains biais et préjugés dans le corps des poèmes, tout en suggérant une possibilité d'envol hors de l'ordinaire. La complexité de ce rapport, donné à lire grâce au vernaculaire nord-côtois (ou plus largement québécois), permet la construction de l'ordinaire et la revendication de la pauvreté qui lui est associée. Le regard de l'énonciatrice de *Cochonner le plancher* et de *L'épiphanie dans le front* capte le territoire régional de la Côte-Nord sans fard. Il cadre des images fortes d'un univers atavique ordinaire peuplé d'« estropiés » (C, p. 66) qui transmet sa pauvreté de génération en génération.

---

<sup>76</sup> Gilles Marcotte, « Le mythe de l'universel dans la littérature québécoise » dans *Littérature et circonstances*, Montréal, Éditions Nota bene, 2015, p. 142.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 153.



## Chapitre 2. Rendre lisible le réel : la poétique du direct

« “Est de notre bord, elle, les boys!” Je lui rappelle que je fais des poèmes. Des affaires intimistes, des images... “En autant qu’on aille l’air de c’qu’on est pour de vrai.” »  
— Erika Soucy, *Les murailles*, p. 78.

Si j’ai, dans un premier temps, circonscrit et analysé la représentation de l’ordinaire dans la poésie de Soucy et la revendication de la pauvreté qui lui est associée, il s’agira dans ce second chapitre de me pencher sur le deuxième volet de mon hypothèse, c’est-à-dire la façon dont la poète tente de faire voir un rapport immédiat au monde par l’élaboration de ce que j’ai choisi de nommer une poétique du direct. La poétique du direct telle que développée par Soucy dans ses deux premiers recueils témoigne d’une volonté d’écrire *sans filtre* ni voile d’agencement entre les mots et le réel. Soucy cherche à dire le monde, à dire « son monde », sans dispositif intermédiaire, comme si la langue pouvait être plaquée sur le réel sans permettre d’écarts. J’examinerai la rhétorique par laquelle cette poésie se présente, dans les recueils de Soucy, comme un accès direct à l’ordinaire. Il me semble que cette rhétorique permet de mieux comprendre le fantasme littéraire de tout un pan de la production poétique québécoise des dernières années.

En m’intéressant d’abord aux éléments qui créent l’effet de réel de cette poétique (l’usage abondant de la description, de détails et d’un réseau onomastique), je verrai comment Soucy valorise l’accumulation de petits faits pour bricoler son tableau de la réalité. Puis, j’analyserai comment sa poétique capte des événements et des scènes de proximité par l’entremise fréquente d’un discours direct. J’étudierai la dominance du présent de l’indicatif comme temps d’énonciation des poèmes pour faire valoir de quelle façon la poétique du direct cherche à produire l’effet d’une *immédiateté* du réel. Grâce à ces nombreux procédés

d'écriture – qui ne constituent pas, par ailleurs, une liste exhaustive des procédés employés par Soucy, mais bien ceux qui illustrent le mieux la poétique du direct –, l'auteure propose une manière singulière de saisir le réel.

Après avoir analysé les divers éléments de la poétique du direct, j'essaierai plus généralement de circonscrire la nature particulière de l'énonciation dans les deux recueils à l'étude. Ainsi, j'étudierai les postures énonciatives du « je » lyrique afin de faire ressortir la tension entre la réalité et la fiction dans les poèmes. Ces postures éclaireront davantage la quête de transparence de l'auteure. En m'appuyant sur les travaux des critiques qui ont creusé la nature ambivalente du sujet lyrique (principalement Laurent Jenny, Dominique Rabaté et Dominique Combe), je ferai voir comment le sujet lyrique oscille entre fiction et réel dans la poésie de Soucy, tout en s'avancant davantage du côté du second. Somme toute, au terme de ce chapitre, j'aurai vu comment la poétique du direct s'acharne à faire « comme si » il n'y avait aucun « filtre », aucun « écran », c'est-à-dire aucune médiation, entre le réel et les mots employés pour l'évoquer, créant l'illusion d'un réel immédiat rendu visible (lisible) grâce au texte.

### L'effet de réel de la poétique du direct

Philippe Hamon<sup>1</sup>, dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du descriptif*, considère que « la description, si elle commence à avoir droit de cité chez les prosateurs, paraît toujours devoir être condamnée en “poésie”, et être en absolue et radicale discordance avec les qualités

---

<sup>1</sup> Pour des références plus contemporaines sur la description, voir Isabelle Alfandary et Isabelle Gadoin, dir., *Le Descriptif, Polysèmes. Arts et littératures*, n° 9, Publibook, 2007. En particulier l'article de Nicolas Wanlin « Remarques sur les problématiques actuelles de la théorie du descriptif », p. 177-185.

et l'esprit "poétique" en général<sup>2</sup> ». Il souligne d'ailleurs que Paul Valéry allait même jusqu'à en faire l'antithèse du poétique<sup>3</sup>. Or, dans une poésie qui veut garantir sa lisibilité en cherchant à exposer directement la réalité, la présence de descriptions ne surprend pas forcément. C'est ce qui amène Margaret Michèle Cook à affirmer que la poésie de l'ordinaire est en fait « une poésie [...] plus *descriptive* qui cherche à dire le monde tel qu'il est ou tel qu'il se présente<sup>4</sup> ». En ce sens, la poésie de Soucy essaie, elle aussi, de « dire le monde tel qu'il est » usant de plusieurs descriptions concises afin d'y parvenir. À titre d'exemple, cet extrait, également cité au dernier chapitre, de *Cochonner le plancher*, décrit très sommairement un décor clos duquel toutes les routes ont disparu, en répétant le premier vers pour accentuer l'idée de l'isolement de la Côte-Nord :

la route a disparu

on dit qu'elle passe sur le haut de la côte  
près des vestiges  
de ce grand oncle géologue  
qui aimait vivre  
pour chercher l'or  
dans le creux des femmes

la route a disparu [...] (C, p. 21)

La route est décrite de manière très minimaliste par le deuxième vers cité. Il en est de même pour « ce grand oncle géologue ». D'abord évoqué pour établir l'emplacement du chemin, il est lui-même décrit succinctement par la suite en des termes peu flatteurs. Qu'elles déclinent les principales caractéristiques d'un lieu – comme dans le poème que je viens de citer dans lequel le chemin est éloigné –, ou, plus rarement, d'un personnage, les très courtes

---

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup> Je souligne, Margaret Michèle Cook, « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1977, p. 35.

descriptions dans la poésie de Soucy servent à produire un « effet de réel » selon la célèbre expression de Roland Barthes<sup>5</sup>. Effet de réel et non transposition du réel, puisque le texte n'entretient qu'un rapport de contiguïté avec le réel. Les éléments descriptifs dans le texte ne semblent pas avoir de fonction en soi outre qu'exposer les décors et les sujets des poèmes. Ils ne font que donner l'impression du monde réel : ils le connotent, mais n'y permettent pas l'accès. Et ce, même si certains poèmes de Soucy dépeignent le monde tel qu'il semble se présenter *réellement* à nous, sans ambiguïté ni possibilité de relecture. C'est le cas notamment dans cet extrait de *Cochonner le plancher*, dans lequel on imagine sans difficulté la scène quotidienne sur le rivage du Saint-Laurent à Portneuf-sur-Mer : « sur le belvédère / on surveille les baleines / pendant que les enfants / jouent dans le pit de sable » (p. 13). Le poème décrit les journées oisives passées sur le belvédère telles qu'elles sont vécues par les habitants de Portneuf-sur-Mer. La citation précédente exemplifie un aspect du projet poétique de Soucy, c'est-à-dire de faire croire que tout est déjà manifeste dans le poème. Elle tente de créer « le pont le *plus mince*<sup>6</sup> » entre les mots et le réel pour construire la transparence du texte. L'apparente simplicité des vers descriptifs dupe le lecteur, puisqu'elle est nécessairement construite.

En ce sens, on doit prendre garde de ne pas être pris au piège de l'approche référentielle de Soucy. Ne serait-ce que parce qu'il faut faire le choix des mots (et dans le cas d'un poème de la découpe des vers), décrire devient une manière de reproduire et de réorganiser le réel : non pas de le créer. Comme le résume bien Hamon, « décrire, ce n'est

---

<sup>5</sup> Roland Barthes, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

<sup>6</sup> Mireille Buydens, « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédialités*, vol. 3, 2004, p. 70.

jamais décrire un réel, c'est faire la preuve de son savoir-faire rhétorique, la preuve de sa connaissance des modèles livresques<sup>7</sup> ». Bref, l'usage de la description dans la poétique du direct de Soucy, quoique minimaliste, s'il convient bien au mode réaliste de représentation qu'elle choisit et à sa quête de la transparence, ne permet pas de témoigner immédiatement du réel. Il constitue un moyen privilégié de le mettre en forme.

Dans les poèmes lapidaires qui composent *Cochonner le plancher* et *L'épiphanie dans le front*, les détails abondants condensent les « petits drames au caramel » (C, p. 27) que relate Soucy. Ils s'enchevêtrent avec les descriptions incisives afin d'articuler l'atmosphère ordinaire des recueils. Ils participent donc à la création d'un tableau vraisemblable qui dépeint la Côte-Nord. Le détail complète bien la description, puisqu'il aide également à donner à lire l'épaisseur, voire la texture du réel, dessinant le plausible par petites touches rigoureuses. Énumération complète des moindres éléments d'un ensemble, le détail est aussi parfois perçu comme étant cette chose accessoire à laquelle il ne vaut pas la peine de s'arrêter : « Inutile de se perdre dans les détails! ». De fait, il est « ce qui surdétermine sens et insignifiance. Il est ce qui arrête, bloque, et suspend le mouvement de la lecture, [...] il interpelle et interroge le lecteur qu'il transforme en herméneute<sup>8</sup> ». Sans qu'il y ait nécessairement quelque chose à creuser, un sens symbolique à faire jaillir à partir des détails présents dans les deux premiers recueils de Soucy, son emploi est surtout une manière pour la poète de décrire succinctement. Cet usage est lui-même renvoyé dans l'ensemble des poèmes très courts, eux-mêmes des détails dans les tableaux des recueils.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 16.

Par exemple, dans le poème suivant de *Cochonner le plancher*, relevé par l'essayiste Mathieu Arsenault dans son article « Ruralité trash », le détail de la « Vierge sur [la] télé capte toutes les espérances et les désespoirs d'une vieille femme<sup>9</sup> » :

cette vieille qui ne pleurait pas  
la mort de ses enfants  
devait payer sa vie  
cinquante piastres la semaine

elle croyait à l'invisible  
qui la sauverait aussi  
la vierge sur la télé  
devait porter bonheur (C, p. 26)

Sans que cette statuette de la Vierge devienne le *symbole* des espérances et désespoirs de la vieille, puisque la poétique du direct, comme l'ordinaire qu'elle véhicule, demeure avant tout tournée vers le particulier – vers le détail – plutôt que le général ou l'universel, la petite statue *condense* le réel de cette dame âgée. Elle le « capte », comme le dit si bien Arsenault, pour nous l'offrir à voir de manière incisive, avec toute la force affective de l'image évoquée. Ainsi, si on parle de lui en utilisant parfois les termes « superflu » et « inutile », « le détail peut [aussi] être “révélateur” ou “significatif”<sup>10</sup> ». Dans l'extrait suivant, les « dents sur le carrelage » et « la tache de maman / après le cadre de porte » sont deux détails qui révèlent l'étendue de la violence conjugale entre les parents de l'énonciatrice<sup>11</sup> :

plus rien d'effrayant  
si on ne porte pas attention  
aux dents sur le carrelage  
et à la tache de maman  
après le cadre de porte

ne regarde pas par-dessus mon épaule (C, p. 45)

---

<sup>9</sup> Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 40.

<sup>10</sup> Liliane Louvel, *Le détail*, Poitiers, Éditions La licorne, 1999, p. 4

<sup>11</sup> Ce thème sera davantage exploité dans le plus récent recueil de l'auteure, *Priscilla en hologramme* (2017).

Dans un article sur la poète Louise Dupré, Nicoletta Dolce affirme que Dupré « s’attarde au minuscule, car il représente ce qui rattache les êtres humains à la réalité ; même s’il est invisible, comme une écharde sous un ongle, ce banal cimente paradoxalement notre vie<sup>12</sup> ». La forme des dents sur le carrelage, le détail minuscule placé au cœur de la strophe, témoigne de la réalité violente dans laquelle évolue l’énonciatrice de *Cochonner le plancher*. Il « cimente » sa réalité d’une manière particulièrement efficace.

La vierge sur la télé capte les rêves d’une vieille dame. Le nintendo reçu « un vendredi par mois » (*É*, p. 20) atteste de la volonté du père de faire plaisir à ses enfants sans savoir comment, puisqu’il se retrouve toujours à aussi donner « une claque au cul » (*É*, p. 20). La tuque faite à partir du chien scalpé rappelle de manière spectaculaire la pauvreté matérielle de la famille de l’énonciatrice (*É*, p. 30). Le détail de l’odeur reconnaissable d’une soupe aux pois fait dire à la mère de l’énonciatrice que « “c’est du monde comme nous autres” » (*C*, p. 34) : que les voisins sont leurs semblables. Somme toute, l’omniprésence de tels petits détails dans les deux recueils à l’étude (la liste aurait pu s’étendre sur quelques pages encore) participe du désir de Soucy d’entrer directement en contact avec le réel, de le « capter » tel qu’il se présente à elle pour en témoigner dans sa poésie. L’usage du détail, tout comme de la description, fait voir comment l’auteure a « l’intention déclarée de faire vrai, de copier le réel, de le présentifier, d’opérer un trompe-l’œil à la manière du peintre<sup>13</sup> ». Il montre aussi comment, pour Soucy, le « réel ne se donne que par fragments et par images instantanées<sup>14</sup> ».

---

<sup>12</sup> Nicoletta Dolce, « Parcours intimes dans la poésie québécoise contemporaine », dans Jacques Paquin, dir., *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Ottawa, Presses de l’Université d’Ottawa, 2012, p. 104.

<sup>13</sup> Liliane Louvel, *op. cit.*, p. 5.

<sup>14</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008, p. 216.

Ou encore, comme l'écrit la poète Geneviève Blais, comment « le morcellement est peut-être la seule unité possible<sup>15</sup> » pour la poète de Portneuf-sur-Mer. Même si, en fin de compte, les détails ne peuvent pas faire autre chose que produire un effet de réel et non le réel lui-même.

Par ailleurs, le monde référentiel ordinaire évoqué par les descriptions et les détails fait également irruption dans la poésie de Soucy à travers l'usage fréquent de noms propres, en l'occurrence un réseau onomastique : une catégorie bien particulière de détails. Comme chez Patrice Desbiens qui emploie fréquemment des noms propres dans ses recueils<sup>16</sup>, l'illusion référentielle de la poésie de Soucy est présentée comme évidente pour le lecteur grâce à ceux-ci. Ils participent eux-aussi à construire la supposée transparence des poèmes. Que ce soit des noms de vedettes démodées de la musique québécoise telles que René Simard et Kashtin, des noms des lieux nord-côtois (la Baie-James, Bersimis, Tadoussac, la 138, la Romaine, Rupert, LG2, La-Grande) qui ancrent les poèmes dans cette réalité régionale, les noms de membres de la famille de la poète (Kenny, son frère bien réel), ou des personnalités publiques québécoises comme Louise Deschâtelets, Bernard « Rambo » Gauthier, et Roy Dupuis, les noms propres dans les deux recueils de Soucy renvoient, comme l'explique Philippe Hamon :

à des entités sémantiques stables, qu'il ne s'agit d'ailleurs pas tant de comprendre que de reconnaître comme noms propres (et la majuscule en est la marque typographique différentielle<sup>17</sup>), fonctionnent donc un peu comme les *citations* du discours pédagogique : ils assurent des points d'ancrage, rétablissent la performativité [...] de l'énoncé référentiel en embrayant le texte sur un extra-texte valorisé, permettent l'économie d'un énoncé descriptif, et assurent un effet de réel global<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Geneviève Blais, *La rivière jusqu'aux genoux*, Montréal, Poète de brousse, 2015, p. 56.

<sup>16</sup> Élisabeth Lasserre, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 70.

<sup>17</sup> Dans *Cochonner le plancher*, il n'y a pas de majuscules pour marquer la différence ; elles apparaissent toutefois dans *L'épiphanie dans le front* dans lequel presque tous les noms propres commencent avec une majuscule.

<sup>18</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 137.



Le nom propre a donc la même fonction dans le texte que celui d'un énoncé descriptif, c'est-à-dire d'une description ou d'un détail. Le réseau onomastique participe d'un effet de réel qui fait voir comment Soucy « veut faire vrai ». Parce qu'il est un désignateur rigide, renvoyant toujours à la même entité dans le monde réel, il se comporte à certains égards comme embrayeur, renvoyant de la langue au discours<sup>19</sup>. Par exemple dans les vers : « tu aurais voulu être rené simard / mais ta mère ne voulait pas » (C, p. 16), « rené simard » réfère obligatoirement au chanteur populaire québécois enfant prodige des années 1970.

De plus, ayant la même fonction que celle qu'il détient hors du texte littéraire, le nom propre peut également acquérir une nouvelle valeur au sein du poème :

où c'est qu'y ont mis Rambo  
où c'est qu'y ont mis  
les femmes battues

les Indiens dangereux  
pis le beau Roy Dupuis (É, p. 48)

Dans l'extrait précédent, Rambo, les « Indiens dangereux » et Roy Dupuis font tous référence à des personnes spécifiques dans le monde réel. Mais mis ensemble, ils réfèrent aussi aux nombreux stéréotypes associés aux grands chantiers de la Côte-Nord : les syndicalistes enragés et violents, les autochtones intransigeants, et Roy Dupuis, l'acteur environnementaliste, défenseur « bien pensant » de la Romaine. Ainsi, les noms propres « subissent un double traitement, à la fois comme repères tangibles qui contribuent à l'illusion réaliste, et comme instruments de la création poétique auctoriale<sup>20</sup> » : ils sont une manière de conjurer laconiquement certaines notions qui ne sont pas partie intégrante de leur personne.

---

<sup>19</sup> Marie-Noëlle Gary-Prieur « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, vol. 11, 2011, p. 2.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 6.

Cette perméabilité du nom propre et de l'environnement dans lequel il s'inscrit participe de l'illusion référentielle. L'univers évoqué est facilement reconnaissable pour le lecteur qui sait lire les préjugés symbolisés par ces personnages, et en même temps, « l'intertextualité liée au nom propre renforce [...] la visée fictionnelle du poème<sup>21</sup> ».

Enfin, le réseau onomastique, comme l'usage de la description et l'abondance de détails, participe à augmenter l'illusion référentielle des poèmes. Ces trois procédés d'écriture font voir à la fois l'effet de réel de la poésie de Soucy et le décalage inévitable entre le réel et le texte. Tâchant de construire la transparence sur un mode réaliste, les procédés visant à décrire et détailler le réel n'échappent pas à la médiation nécessaire de la langue qui éloigne et morcèle la réalité.

#### Présentisme et immédiateté

La poétique du direct essaie de recréer le réel, malgré l'impossibilité inhérente à un tel exercice, afin de créer un univers poétique d'une saisissante immédiateté. Elle en témoigne formellement par l'emploi quasi exclusif du présent de l'indicatif, mais surtout par l'utilisation fréquente de guillemets pour mettre en relief des strophes à l'intérieur de poèmes, ou pour encadrer des poèmes entiers. De plus, les nombreuses occurrences de discours direct dans les deux recueils soulignent à elles seules une volonté d'écrire sans intermédiaire. Elles indiquent au lecteur que « les propos cités ne sont pas assumés par l'énonciateur effectif, et même [lorsqu'il] s'agit du même énonciateur la situation d'énonciation est distincte<sup>22</sup> ». Les

---

<sup>21</sup> Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989, p. 165.

<sup>22</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 102.

guillemets marquent la frontière intangible entre deux réalités, entre deux énonciations<sup>23</sup>. Ils isolent et tiennent à distance les propos qu'ils contiennent. À titre d'exemple, dans le court poème suivant de *L'épiphanie dans le front*, les guillemets marquent un changement d'énonciateur : on passe de l'énonciatrice de l'ensemble du recueil à un père – sans doute le sien – qui s'exclame devant une photo de son plus jeune enfant :

une photo  
pour les empêcher de grandir  
devenir des hommes  
aux quarante jours

« C'est mon p'tit dernier! »  
(et je n'ai pas retenu  
la couleur de ses yeux) (*É*, p. 52)

En plus de souligner un changement d'énonciateur, les guillemets permettent à Soucy d'instaurer une distance affective à l'égard des propos cités. L'énonciatrice tient également à distance cette joie qui n'est pas la sienne par l'emploi de parenthèses.

Par ailleurs, les guillemets peuvent aussi marquer un changement temporel. Dans le poème suivant, on retrouve l'énonciatrice de l'ensemble du recueil, mais dans l'enfance : « “chez vous aussi les guerres mondiales? / je connais pire, moé / mes barbies saignent du bord de la yeule depuis / que ton père vend sa dope au mien” » (*C*, p. 28). Le poème, qui rend très clairement compte de la pauvreté et de la dureté de l'enfance sur la Côte-Nord, bien qu'écrit au présent de l'indicatif, renvoie à une énonciation passée. L'ancienne voix de la locutrice refait surface pour cohabiter avec celle qui énonce et organise les recueils.

Le recours aux guillemets pour isoler le discours direct permet donc à l'énonciatrice de conserver son rôle de rapporteur du réel qu'il met de surcroît en évidence en soulignant une

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 101.

posture énonciative à l'écoute de la réalité. Soucy veut parler *avec* ceux qu'elle dépeint et non *pour* eux. Par leur entremise, la poète peut rapporter fidèlement la voix de ceux mis en scène. En effet, pour Soucy, les guillemets font partie d'un « code d'éthique<sup>24</sup> » nécessaire au témoignage de sa propre enfance et, plus généralement, de la vie des habitants de la Côte-Nord. Soucy précise que les guillemets « instaurent une distance qui fait qu[']elle] peu[t] dire des choses qu[']elle] n'assume pas [elle]-même. [...] Dans le fond, c'est des trucs qui sont dits par d'autres ou qui sont *vrais*, mais dont [elle] ne veu[t] pas prendre la responsabilité<sup>25</sup> ». Cette distance, paradoxalement, est ce qui donne l'illusion d'une grande proximité avec le réel, puisque par l'entremise des guillemets la réalité semble être rapportée « comme telle », directement, au lecteur.

De plus, les nombreuses voix poétiques « n'ont pas pour effet de faire ressortir une polyphonie, mais plutôt de [poser] les voix [comme] équivalentes<sup>26</sup> ». Le discours direct présente des voix semblables. Près du registre de langue populaire de l'énonciatrice principale des recueils, toutes les parties « s'énoncent sur le même ton, révoquant l'idée d'une voix singulière, d'une diction propre que chaque [strophe ou vers entre guillemets] viendrait incarner<sup>27</sup> ». Ceci a pour effet de créer une proximité entre les différents sujets. Ils ont tous voix au chapitre. Dans les recueils à l'étude, l'appartenance à la communauté passe par la ressemblance ; j'y reviendrai dans le cadre de ce chapitre.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Je souligne, *Ibid.*

<sup>26</sup> Marie-Pascale Huglo, « Banalités en séries : *Fragments de la vie des gens* de Régis Jauffret », dans Sandrina Joseph, dir., *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 146. Huglo évoque *Fragments de la vie des gens* de Régis Jauffret, mais ici encore, la logique de sa réflexion peut s'appliquer aux recueils de Soucy.

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

Si les guillemets témoignent d'un désir de relater le réel sans intermédiaire, avec la plus grande fidélité possible, ils mettent néanmoins en scène un discours *rapporté*, jamais vraiment immédiat. Puisque la situation de communication écrite est toujours *différée*<sup>28</sup>, il s'agit d'une mise en scène de la captation directe. Un travail d'écriture poétique est tout de même effectué par le choix de la découpe des vers qui recadre les propos et resserre certaines images, ou encore dans le simple fait de citer un énoncé plutôt qu'un autre. Par exemple, dans ce court poème de *L'épiphanie dans le front*, entièrement encadré par des guillemets, la brutalité de l'image des « coups de hache » est isolée sur un vers. L'enjambement avec le vers suivant crée une légère tension qui ajoute à la violence surprenante de l'image, avant de déboucher finalement sur une affirmation plutôt tragicomique de l'amour :

« comme la fois où le quat' pattes  
a mangé ça chaud  
à coups de hache  
pour te dire que j't'aime » (*É*, p. 17)

La découpe des deux derniers vers de cette strophe est exemplaire de la mise en scène de la captation, car elle démontre que des effets qui ne font pas nécessairement partie de l'énoncé d'origine sont mis en place afin de le faire cadrer avec l'atmosphère de violence sous-jacente présente dans l'ensemble du recueil. Enfin, la mise entre guillemets, si elle contribue à l'effet de réel et à l'effet d'immédiateté de la poétique du direct, demeure au reste une illusion linguistique<sup>29</sup>. Et ce, même si, ou plutôt, surtout si, elle permet aux gens dont les paroles sont rapportées d'avoir « l'air de c'qu'[ils] [sont] pour de vrai<sup>30</sup> ». « Avoir l'air » c'est toujours représenter, c'est créer une petite fissure entre le réel et les mots.

---

<sup>28</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 36.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>30</sup> Erika Soucy, *Les murailles*, Montréal, VLB, 2016, p. 78.

Outre l'emploi de discours direct, l'effet d'immédiateté de la poétique du direct est également donné à lire grâce à l'emploi dominant du présent de l'indicatif comme temps d'énonciation des poèmes<sup>31</sup>. Le présent de l'indicatif est le temps par excellence d'une poétique du direct, puisque pour être immédiatement devant le réel, il faut être dans le « présent » de l'énonciation, voire en « temps réel » devant le réel. Pour le linguiste Dominique Maingueneau, « le présent linguistique ne se définit pas autrement que comme le moment où le locuteur parle : de cette façon tout énoncé au présent renvoie nécessairement à son instance d'énonciation<sup>32</sup> ». L'emploi du présent produit ainsi un effet de rapprochement entre le lecteur et le moment d'énonciation. Ceci est illustré dans le poème suivant :

tu aimes  
l'or céleste  
et les toiles de velours  
  
chez nous je peins  
l'interdit  
sur les murs fragiles  
pour passer le temps (*É*, p. 28)

Dans l'extrait précédent, l'emploi du présent des verbes « aimer » et « peindre » donne l'impression que l'action décrite dans le poème se déroule maintenant, en temps réel. L'énonciatrice s'adresse au « tu », au présent, pour renvoyer au moment d'énonciation du poème, bien que le syntagme « chez nous » rappelle que l'énonciatrice et le destinataire ne se retrouvent pas au même endroit.

Le recours au présent, bien que non exclusif, domine la poésie de Soucy au point tel qu'il produit ce que l'essayiste Mathieu Bélisle nomme ailleurs une « horizontalité parfaite, où le passé et le présent se confondent en un "unique moment éternel et toujours

---

<sup>31</sup> Le présent de l'indicatif est employé dans plus du trois-quarts des poèmes des deux recueils à l'étude. Il est de loin le temps de verbe le plus utilisé.

<sup>32</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 47.

recommencé”<sup>33</sup> ». C’est-à-dire que dans la poésie de Soucy, il apparaît impossible de se tenir à distance du présent, de prendre du recul face à l’énoncé, puisque ce dernier est toujours présenté au lecteur de manière immédiate et explicite. Le présent est toujours *certain*. Il est ce qui se passe « là » au moment de parler, d’écrire : « comme si le temps écoulé fonctionnait à la manière d’un voile qui, créant de la distance ou de la *matière*, laissait nécessairement place au mensonge, à la dissimulation, au moins-être.<sup>34</sup> » En ayant recours au présent, Soucy désire exposer une réalité directement. On ne peut pas mettre en cause ce qui est mis devant nous dans les poèmes au présent comme on peut le faire face aux rares poèmes au conditionnel ou au futur simple, lorsqu’il y a une coupure entre le temps d’énonciation du poème et la possibilité, voire la probabilité, de l’accomplissement du verbe. Comme Élisabeth Lasserre l’a noté à propos de la poésie de Patrice Desbiens, « cet usage abondant du présent de l’indicatif, de même que le recours à des déictiques spatiaux, produit un “effet de vraisemblance” dans le texte : “Le présent de l’actuel ‘grossit’ l’événement, le donne à voir tout en créant l’illusion de la simultanéité entre temps de l’énoncé et temps de l’énonciation.”<sup>35</sup> » Le présent de l’indicatif empêche le lecteur de trop percevoir l’inévitable décalage entre le texte et le réel, et participe donc à construire la supposée transparence du poème.

Michael Delisle, poète et romancier québécois, affirme dans son récit autobiographique *Le Feu de mon père* que son propre « goût pour le présent de l’indicatif cache peut-être une insouciance, une tendance à l’intemporalité<sup>36</sup> ». Refusant de devoir déployer les événements et les personnages mis en scène dans ses écrits sur une stricte ligne du temps, Delisle emploie

---

<sup>33</sup> Mathieu Bélisle, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, 2017, p. 205.

<sup>34</sup> Mireille Buydens, *loc. cit.*, p. 72.

<sup>35</sup> Élisabeth Lasserre, citée par Myriam Lamoureux, *op. cit.*, p. 108.

<sup>36</sup> Michael Delisle, *Le Feu de mon père*, Montréal, Boréal, 2014, p. 85.

quasiment exclusivement le présent. Un désir similaire semble animer la poétique du direct de Soucy : aplanir le temps pour faire valoir une certaine intemporalité, voire une « horizontalité parfaite » pour reprendre l'expression de Bélisle. Pour Soucy, « vouloir la transparence dans l'ordre du temps, c'est vouloir l'instantané, le temps réel comme expression de la suppression du temps.<sup>37</sup> » Toutefois, si le recours dominant au présent satisfait aux exigences d'une poétique du direct qui tente de « capter le réel sur le vif », il n'en demeure pas moins que le présent, tout comme la mise entre guillemets, n'arrive jamais à reproduire l'instantanéité désirée. Puisque comme le précise Maingueneau, « chaque énoncé réinvente son présent, dès qu'un locuteur prend la parole : le présent glisse ainsi indéfiniment le long du fil du discours<sup>38</sup> » et n'est jamais véritablement le présent immédiat. La dimension déclarative du présent de l'indicatif ne peut pas masquer la fictivité du poème.

À ces quelques remarques sur le présent de l'indicatif, il faut ajouter que le deuxième temps de verbe le plus fréquent dans les recueils de Soucy est l'imparfait de l'indicatif, particulièrement utilisé dans *Cochonner le plancher*<sup>39</sup>. Or, l'imparfait a un fonctionnement linguistique très similaire au présent :

l'imparfait, à strictement parler, ne réfère pas à un procès « passé », mais marque la coïncidence entre un procès et un point de repère qui est passé, c'est-à-dire antérieur au moment d'énonciation. [...] L'imparfait apparaît donc comme un homologue du présent par rapport à un repère antérieur : si le repère du présent, c'est le moment d'énonciation, celui de l'imparfait n'est autre qu'*un moment dont l'énonciateur parle*.<sup>40</sup>

« Homologue du présent », l'imparfait est aussi le temps par excellence de la description, servant à créer une toile de fond sans début définitif ni fin accomplie. Par exemple, dans les

---

<sup>37</sup> Mireille Buydens, *loc. cit.*, p. 72.

<sup>38</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 47.

<sup>39</sup> À peu près un quart des poèmes sont énoncés à l'imparfait.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 68. L'auteur souligne.



vers « vivre était chantier / où les bêtes et les femmes / aimaient perdre leurs noms / oublier leur histoire » (C, p. 11), rien n'indique que ce n'est pas toujours le cas, que sur la Côte-Nord la vie n'est pas encore gouvernée par les contrats de travail précaires des hommes qui partent vers les grands chantiers du Nord. Rien n'indique que vivre n'est pas encore « chantier ». Rien non plus indique à partir de quand « vivre » est devenu « chantier » comme le ferait implicitement l'usage du passé composé : « vivre a été chantier ». Évidemment, la force d'évocation du vers est diminuée par le recours au passé composé, mais surtout, car l'impression d'intemporalité n'est plus. Le passé composé indiquerait que la vie sur la Côte-Nord dans laquelle règne un grand désordre a été d'une durée limitée, avec un début et une fin bien définis. L'imparfait est ainsi une sorte de « présent rétrospectif (mimant un constat passé de l'énonciateur) <sup>41</sup> », qui a un statut différent du présent de l'indicatif, mais participe quand même au présentisme<sup>42</sup> général. Dans tous les cas de présents – rétrospectif, immédiat ou général –, ainsi définis par Laurent Jenny, « le contenu de l'énoncé implique la participation actuelle ou passée de l'énonciateur à l'univers [du recueil]<sup>43</sup> ».

Cependant, il faut nuancer l'omniprésence du présent et de l'imparfait « intemporels » dans la poésie de Soucy. Il existe une volonté de quitter le présent immobilisant dans sa poésie – certes, moins clairement articulée – grâce notamment à l'important univers religieux, comme nous l'avons vu au chapitre antérieur. Cette intention est également lisible dans la dimension épique de certains vers – loin de l'ordinaire –, dont celui précédemment cité, « vivre était chantier », qui rappelle l'esprit des grands projets du Québec moderne. Mais cette tension

---

<sup>41</sup> Laurent Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », dans Dominique Rabaté, dir., *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 105.

<sup>42</sup> En métaphysique, le présentisme est la théorie selon laquelle seul le présent existe. Il n'y a ni passé ni futur.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 106.

entre le présent immédiat de la poétique du direct et le désir d'en sortir m'apparaît la plus évidente dans les poèmes qui emploient le futur simple, qui affirment qu'il existe un futur détaché du présent ordinaire et écrasant de la Côte-Nord. Notamment dans cet extrait de *Cochonner le plancher*, le futur simple est utilisé à partir du début de la troisième strophe pour marquer une coupure :

j'ai le fjord à la nage  
pour te raconter  
oh combien la vie est une salope  
de nous avoir attachés l'un à l'autre

j'ai le fjord à la nage et je fonce comme une folle

je *vaincrai* les glaces  
*apaiserai* la houle  
*ferai* trois fois l'amour dans ses profondeurs

j'*arriverai* de l'autre bord avec un air de fête  
et mes années noires dans un paquet trempé (C, p. 39, Je souligne.)

Dans cet extrait, le futur simple illustre de nouvelles possibilités, mais ne garantit en rien la réalisation de ces possibilités. L'énonciatrice demeure incertaine face à l'éventualité d'« arriv[er] l'autre bord avec un air de fête » puisque rien dans le vers n'assure son accomplissement. De manière générale, le futur simple renvoie à un moment postérieur au présent de l'énonciation. Souvent mis en opposition avec le futur proche (FP), le futur simple (FS) suppose davantage une rupture que ce dernier qui apparaît plus en continuité avec le présent de l'énonciation<sup>44</sup>. Comme le souligne Maingueneau, « dans le FP l'énonciateur pose son énoncé comme certain, validé, alors que le FS relève du non-certain, pose des procès hors-

---

<sup>44</sup> Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 78.

validation<sup>45</sup> ». L'énonciatrice devient indépendante, en scission avec l'énoncé, par l'entremise de cette temporalisation future<sup>46</sup> : « vaincrai », « apaiserai », « ferai », « arriverai ».

Coupe du temps d'énonciation, en décalage avec le réel, empli de probabilités et de chances, où est-ce que le futur simple s'inscrit dans une poétique du direct qui cherche à rendre compte du ici et maintenant? En fait, la rareté des poèmes au futur simple – et à tout autre temps que le présent ou l'imparfait de l'indicatif – ne fait que nuancer un univers poétique décidément tourné vers le présent immédiat. Il met paradoxalement en évidence ce présent éternel et inabouti, agissant à la fois à titre de contrepoint et comme indicateur de possibles, indicateur de portes – ou de fjords – de sortie.

#### Les enjeux de l'énonciation lyrique chez Soucy

Essayer de décortiquer la poétique du direct de Soucy en analysant sa manifestation concrète dans les procédés d'écriture et l'organisation verbale des poèmes, comme je viens de le faire, c'est aussi se poser la question suivante : comment comprendre l'énonciation dans sa poésie? En d'autres termes, qui dit « je » dans la poésie de Soucy? Quels écarts (infranchissables) y a-t-il entre énoncé et énonciatrice<sup>47</sup>?

Bon nombre d'études et de critiques se sont penchés sur la question de la nature de l'énonciation en poésie lyrique. De Käte Hamburger qui en établit les bases dans la *Logique des genres littéraires*<sup>48</sup> aux divers articles de Laurent Jenny, Dominique Combe et Dominique Rabaté dans le cadre de leurs travaux menés sur le sujet lyrique, tous affirment que le « je »

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 100.

<sup>47</sup> Dominique Rabaté, « Présentation », dans Dominique Rabaté, dir., *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 8.

<sup>48</sup> Käte Hamburger, *La logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

locuteur de la poésie lyrique se situe quelque part entre fiction et réalité. C'est d'ailleurs pourquoi Mathieu Arsenault, dans son essai sur la question, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, affirme que la poésie :

contient toujours en elle la possibilité de dire « je » avec une intensité à peine imaginable et en cela concerne plus directement peut-être que tous les autres genres cette chose étrange qu'on appelle le « sujet », cette chose qui s'exprime en son propre nom, qui dit « moi, ici, maintenant » et qui n'est ni un narrateur, ni un personnage, ni même l'auteur, mais un dispositif d'expression qui excède la littérature et nous concerne intimement à chaque fois que l'on parle en son nom propre.<sup>49</sup>

Non plus le simple avatar autobiographique du poète comme on l'a longtemps supposé, le « je » du poème lyrique renvoie également à une part de fictivité. On lui reconnaît un caractère construit. C'est Erika Soucy qui parle dans ses recueils, certes, mais elle parle dans un cadre particulier et avec la voix d'une énonciatrice distincte. Inversement, le « je » réfère en premier lieu à la locutrice, l'instance centrale des poèmes, mais aussi à l'auteure, Erika Soucy elle-même, comme sujet de l'expérience. Cette position d'entre-deux signale que la « première personne échappe, on ne peut savoir qui parle exactement. Il faut alors supposer une instance virtuelle, extérieure au texte, dans sa périphérie réelle<sup>50</sup> ».

À l'instar de la critique contemporaine qui place le « je » dans une position précaire, il m'apparaît pertinent de faire de même pour le « je » de la poésie de Soucy. Bien que la visée référentielle de sa poésie prédomine, c'est-à-dire le désir de décrire la vie sur la Côte-Nord, elle ne remplace pas complètement la visée fictionnelle. Instable, la nature du « je » rend compte de la cohabitation de ces deux postulats en franchissant constamment la frontière entre réalité et fiction.

---

<sup>49</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 11.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 111.

La strophe suivante d'un poème de *Cochonner le plancher* exemplifie bien cette ambivalence : « je me tourne vers l'est / pour me regarder / un peu mieux » (C, p. 61). Le « je » du poème renvoie, d'une part, au « je » biographique de Soucy. Cette dernière ayant effectivement déménagé à Québec, elle peut maintenant se « tourne[r] vers l'est » pour observer Portneuf-sur-Mer et ainsi mieux revisiter ses origines. À la suite d'un changement majeur dans sa vie, la poète procède à une introspection. D'autre part, le « je » renvoie également au « je-personnage » du poème ; à un « je » entièrement fictif qui se tourne vers l'est comme les chrétiens regardent vers Jérusalem (les nombreuses références bibliques appuient cette lecture). Comme les églises sont traditionnellement orientées vers le lieu de sépulture du Christ, le « je » du poème se tourne vers le soleil levant pour se ressourcer, pour prier, et pour parvenir à un état de contemplation en se regardant « un peu mieux ». L'Est renvoie ici à un savoir spirituel atteignable par la réflexion. Quelque part entre la véritable Erika Soucy qui s'oriente vers son village natal pour comprendre son parcours et le « je » fictif qui se recueille en observant la Terre sainte, se trouve le sujet lyrique de sa poésie. Ni complètement intérieur, ni complètement extérieur au texte, mais bien « dans sa périphérie réelle<sup>51</sup> », et ainsi plus près du sujet écrivain que du sujet imaginaire.

Cet exemple d'une superposition du « je » biographique et du « je » fictif éclaire bien la nature « foncièrement ambivalente » de l'énonciation lyrique. Toutes les manifestations du « je » dans *Cochonner le plancher* et *L'épiphanie dans le front* ne s'insèrent toutefois pas si aisément dans une parfaite tension entre les deux pôles. Il n'en demeure pas moins que peu importe leur degré de fictivité ou de véracité, le « je » est toujours dans une position d'entre-

---

<sup>51</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 111.

deux. Le sujet lyrique apparaît donc continuellement à partir de cette position d'équilibre (ou de déséquilibre) entre ce que Laurent Jenny nomme, dans son article sur le *Portrait des Meidosems* d'Henri Michaux, « la fiction et la figuration du moi<sup>52</sup> ». Entre les pôles du référentiel et de l'imaginaire, le « je » s'exprime en oscillation constante.

Comme l'affirme Jenny dans le même article, « si un tel dispositif est concevable, c'est parce que le statut fictif d'un texte est susceptible d'une certaine instabilité en ce qu'il résulte d'un ensemble de déterminations très hétérogènes<sup>53</sup> ». Qu'est-ce que le statut fictif d'un texte? Quand et où finit la fiction? La réalité? Et à ces questions on ne peut s'empêcher de rajouter : qu'est-ce que la fiction? Thomas Pavel propose comme réponse à cette vaste interrogation que « l'effet de fiction consiste à croire (provisoirement) à la réalité d'un contenu imaginaire.<sup>54</sup> » Croire à la réalité miséreuse de la Côte-Nord présentée dans *Cochonner le plancher* et *L'épiphanie dans le front*, par exemple. La fiction ne se réduit pas à un seul genre littéraire ni même à la littérature comme telle. Le cinéma, la télévision, les arts visuels, et ainsi de suite ont tous une part de fictivité<sup>55</sup>. Ainsi, il va de soi que la poésie contient elle aussi une part de fiction, c'est-à-dire un certain « faire croire partagé qui rend complices l'auteur et le lecteur<sup>56</sup> ».

Pour Thierry Bissonnette, la poésie lyrique « semble constituer une sorte d'interstice entre réalité et fiction, mais dont les frontières et les rapports actifs avec ces deux autres

---

<sup>52</sup> Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 99.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>54</sup> Thomas Pavel, « Comment définir la fiction? », dans René Audet et Alexandre Gefen, dir., *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, 2002, p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 7.

domaines demeurent difficiles à établir<sup>57</sup> ». Reflétant la nature du sujet lyrique – ou est-ce vice versa? – la poésie lyrique occupe une position intermédiaire entre fiction et réalité. Sans « se cristallise[r] dans une fiction aux contours précis<sup>58</sup> », la poésie accueille une multiplicité de références et d'interprétations. Puisque la poésie « doit être reprise en charge de façon coénonciative par l'interprétation de chaque lecteur<sup>59</sup> », elle suppose une quantité indéterminée (mais non pas infinie) de lectures. Bref, si le statut d'un texte de fiction est ambigu, celui du genre poétique l'est particulièrement étant donné sa nature ouverte et plurielle qui invite à de multiples traductions de sens.

En outre, étant donné son statut particulier, la poésie lyrique permet des possibilités singulières de saisir le réel. D'emblée plus près du « réel » que les œuvres de fiction pure tels les romans, la poésie lyrique apparaît aussi plus près d'une énonciation véridique, plus collée sur la réalité, même si un écart infranchissable demeurera toujours. Dans la poésie lyrique de Soucy, « le réel ne se donne que par fragments et par images instantanées<sup>60</sup> ». Les nombreux détails ordinaires et les petits tableaux quotidiens des personnages nord-côtois captent le réel de manière fragmentaire, ce qui permet à l'auteure d'insister sur la force d'évocation de certaines images précises plutôt que sur la force d'un regard englobant. L'exigence de mise en forme du réel dans la poésie de Soucy passe par le morcellement de la réalité, mais aussi par l'intrusion d'éléments prosaïques dans les poèmes qui témoignent de la « matérialité même du monde<sup>61</sup> ». Des éléments tel un « nintendo », un « centre d'achat », une « caisse de 24 » et les

---

<sup>57</sup> Thierry Bissonnette, « La poésie, une antichambre de la fiction ? », dans Alexandre Gefen et René Audet, dir., *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, 2002, p. 111.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 216.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 228.

nombreux noms propres issus de la culture populaire québécoise, par exemple, confèrent une concrétude aux textes.

Le prosaïque fait également irruption dans les poèmes à la tonalité plus narrative. Pour la poète, comme pour Patrice Desbiens, la « fonction narrative sert à raconter l’histoire triviale et tragique des gens de la communauté, [la] poésie devient en quelque sorte le “récit” d’une collectivité au sens d’un témoignage<sup>62</sup> ». Par ailleurs, les poèmes narratifs sont aussi ceux qui font rire dans les recueils. Dans la tradition de poètes « tels que Jean-Paul Daoust, Michel Garneau et Hélène Monette, l’humour [dans la poésie de Soucy] se dégage principalement de la narration, de ce qui est (ra)conté<sup>63</sup> ». Par exemple, dans *Cochonner le plancher*, l’énonciatrice raconte comment la famille « mafieuse » de la Côte-Nord voudra « te péter “a gueule / si t’achètes pas [ses] clams” » (p. 24). Historiette loufoque, c’est certain! Or, pour réussir à faire rire le lecteur, la poète doit avoir une connaissance intime du milieu. Difficile de rire des « touristes / qui allaient jusqu’à godbout / pour voir la gaspésie » (C, p. 14) si on ne connaît pas le territoire. Ces vers recèlent également la tristesse d’une région délaissée par tous, même les vacanciers qui ne sont intéressés que par les villages bucoliques de l’autre côté du fleuve, mais sont trop benêts pour savoir s’y rendre. On rit donc souvent jaune en lisant les poèmes plus narratifs de Soucy qui témoignent du sort de sa communauté, de leur « histoire triviale et tragique ».

De plus, par le truchement du « je » *singulier*, l’énonciatrice rend compte de l’expérience *commune* de la vie sur la Côte-Nord. Or, la première personne du pluriel n’aurait-

---

<sup>62</sup> Myriam Lamoureux, *op. cit.*, p. 108.

<sup>63</sup> Jonathan Lamy, « Les “sourires secrets” du poème / Rires de Bertrand Laverdure, Éditions du Noroît, 87 p. », *Spirale*, n° 202, 2005, p. 39.



elle pas été plus juste si l'objectif était de transmettre une expérience collective? Sandrina Joseph, dans l'introduction à l'ouvrage *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, propose une piste de réflexion pour répondre à cette question :

Si *je* est par définition un être sans nul autre pareil, s'il parle toujours en son nom propre, il n'en reste pas moins que le jugement de valeur qu'il pose sur les idées et les choses banales tombe souvent sous le sens, qu'il calque en règle générale le sens commun. Cherchant à dire *je*, pensant comme *nous*, l'individu aux prises avec la banalité doit lutter contre son anonymat, contre sa dissolution dans la communauté à laquelle il appartient.<sup>64</sup>

Grâce à cette tension « entre l'écriture de soi et le devoir d'écriture envers ses semblables<sup>65</sup> », la poésie de Soucy tente de faire voir un sort partagé par plusieurs sans prétendre à prendre la parole au nom de tous ; devant d'abord s'affirmer comme voix singulière pour pouvoir raconter une tranche du destin commun. Ainsi, le « je » lyrique lui permet d'éviter d'écraser les expériences individuelles dans une expérience commune qui ferait fi des différences et des particularités de chacun. Soucy rejette toute tentation de totalisation. Elle ne se fait pas « porte-parole » des habitants de la Côte-Nord. Assumant pleinement sa propre singularité et sa mise en récit, elle privilégie le singulier pour rendre compte du pluriel.

Cette pratique est particulièrement visible dans son usage du discours direct – déjà analysé dans le cadre de ce chapitre. Soucy, par la voix de son énonciatrice, leur confère ainsi une dignité propre. « Introduisant dans son propre espace verbal des paroles rapportées, des modes d'être divers », les recueils de Soucy deviennent « ainsi comme une caisse de résonance qui fait entendre la voix d'autrui et installe du pluriel dans le singulier.<sup>66</sup> » Par la multitude de voix individuelles qui cohabitent avec le « je » lyrique, l'expérience commune est donnée à lire. En écho aux paroles distinctives de ceux mis en scène, qui se répercutent et

---

<sup>64</sup> Sandrina Joseph, *loc. cit.*, p. 9.

<sup>65</sup> Myriam Lamoureux, *op. cit.*, p. 31.

<sup>66</sup> Bruno Vercier et Dominique Viart, *op. cit.*, p. 218.

changent légèrement d'inflexion lorsqu'elles sont réorganisées par la locutrice, « un réalisme d'un autre ordre se découvre<sup>67</sup> », plus partiel, inachevé.

C'est ainsi que l'ambivalence du sujet lyrique laisse voir à la fois le caractère partiel et partiel de l'énonciation dans la poétique du direct<sup>68</sup>. En fonction du « ici et maintenant » de la réalité décrite par le poème, la locutrice de Soucy ne peut que peindre le monde à partir d'une vision incomplète de la réalité. Le sujet lyrique « singularise absolument le poème dans un “ici et maintenant” qui lui donne sa tonalité propre, qui lui enjoint même d'être fidèle à une éthique de l'écriture fondée sur la vérité du moment qu'il désigne<sup>69</sup> ». En d'autres termes, l'énonciatrice ne représente pas plusieurs relations au monde ; elle écrit son propre rapport au monde en créant un univers poétique qui fait valoir avec dureté et tendresse l'univers clos de la Côte-Nord. Elle n'articule donc qu'un seul rapport au réel toujours cadré par sa subjectivité propre et fuyante. En effet, prendre parole – énoncer – implique nécessairement « la double renonciation à tout dire du réel et à le dire *de toutes les manières* », puisque « parler c'est toujours adopter un *ethos* spécifique, entrer dans une posture d'énonciation qui compose avec une circonstance<sup>70</sup> », comme le résume bien Laurent Jenny.

### La construction du commun

De plus, dans la posture d'énonciation choisie par Soucy, « la parole s'inscrit dans une portée didactique où l'adresse au semblable paraît déterminante pour la légitimité du

---

<sup>67</sup> Suzanne Lamy, *op. cit.*, p. 92.

<sup>68</sup> Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 100.

<sup>69</sup> Dominique Rabaté, *loc. cit.*, p. 8.

<sup>70</sup> Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 99.

discours<sup>71</sup> ». L'emploi récurrent de la comparaison et la forte présence de la figure du semblable paraissent effectivement donner une légitimité à la voix de l'énonciatrice. La comparaison cadre bien avec la poétique du direct, car elle exprime explicitement et *directement* le lien entre deux réalités comparées, par l'emploi d'un adverbe comparatif. Allant du « un peu comme » (*C*, p. 20), au « comme si » (*É*, p. 47) en passant le plus souvent par le « comme » tout court, les comparaisons se font presque toujours à l'aide de ce mot comparatif simple et facilement repérable.

Utilisée pour accentuer la ressemblance entre les habitants de la Côte-Nord, la comparaison rapproche deux éléments de champs sémantiques différents afin de souligner leur trait commun. Par exemple, le visage de la mère qui devient aussi blanc que sa misère : « sa petite misère blanche comme sa face / devant le compte d'hydro » (*C*, p. 41), rappelle la pauvreté de la communauté dans laquelle l'énonciatrice a grandi. L'enjambement entre ces deux derniers vers accentue d'ailleurs l'atmosphère tendue de ce poème emblématique de la représentation de la pauvreté chez Soucy. « [I]ls furent bâtis comme nous » (*C*, p. 55) affirme encore un autre poème. Ce sont des enfants comme les autres, fait du même matériel. Ce vers recèle également une des rares apparitions de la première personne du pluriel, insistant de fait sur le « commun », le semblable.

Par ailleurs, la comparaison peut aussi faire voir rapidement un décalage entre deux éléments sémantiques. Comme lorsque l'énonciatrice « n'arrive pas à faire / comme dans les livres arlequins » (*C*, p. 37), par exemple. Dans l'extrait précédent, la comparaison souligne une insuffisance : l'énonciatrice n'arrive pas à être *comme* il se doit, *comme* tout le monde.

---

<sup>71</sup> Myriam Lamoureux, *op. cit.*, p. 13. Lamoureux évoque la poésie de Gaston Miron, mais ses idées s'appliquent également à la poésie de Soucy.

Ainsi, même lorsque la comparaison renvoie à un manque, elle articule quand même la nécessité d'appartenir à la communauté.

À l'emploi abondant de la comparaison pour souligner l'importance d'une communauté, s'ajoute l'utilisation de la figure du semblable. L'énonciatrice de *Cochonner le plancher* dit : « on se ressemble encore / dans la bêtise // nos larmes se confondent par les jours de fêtes » (C, p. 35), pour rappeler que la ressemblance garantit l'appartenance dans l'univers du recueil. Que la figure du semblable fasse voir l'écart ou la proximité, elle souligne toujours le besoin d'appartenir à la communauté, de se reconnaître dans l'autre. « « [I] pense à moi je te jure / qu'il me *reconnaîtra* / ou du moins / il n'aura pas peur » » (je souligne, *É*, p. 53), dit un des travailleurs de la Romaine à propos de son jeune fils qui grandit loin de lui, à « la mer » (*É*, p. 60). Le futur simple accentue la grande portée de son désir d'être reconnu.

Ainsi, d'une part, la figure du semblable articule l'appartenance à la communauté par la ressemblance : « ordinaire quand / tout le monde te ressemble » (*É*, p. 50). D'autre part, elle fait voir l'écart entre l'énonciatrice et les autres personnages : « tu m'as faite / grosse pis laitte // pour hurler partout / que je ne te ressemble pas » (*É*, p. 14). Autrement dit, l'emploi de la comparaison autant que le recours à la figure du semblable cherchent à créer une communauté peuplée d'habitants pauvres et ordinaires qui se ressemblent.

Somme toute, grâce à la création d'une illusion référentielle (les descriptions minimalistes, les détails réalistes et le réseau onomastique) et d'une illusion d'immédiateté (l'utilisation de guillemets et l'omniprésence du présent et de l'imparfait de l'indicatif), les poèmes de Soucy donnent à lire une sélection d'instantanés marqués par une certaine densité métaphorique. Condensant et ré-agençant le réel par touches précises, la poésie de Soucy

réussit « à provoquer une impression frappante d'immédiateté.<sup>72</sup> » Et ce, même si, comme le sujet lyrique qui oscille entre fiction et réalité nous l'a démontré, la tentative d'accès direct au réel sur laquelle se fonde la poésie de Soucy se solde nécessairement par un échec. Impossible de tout dire du réel, de toutes les manières possibles ; « ce n'est jamais [...] le "réel" que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction *a posteriori* encodée dans et par le texte<sup>73</sup> ». L'énonciatrice des recueils ne peut que « révéler une part de réel<sup>74</sup> » en fonction du monde qui l'entoure, cadrée par sa subjectivité propre. Ainsi, Soucy développe une poétique du direct qui cherche à capter le réel en images condensées comme des clichés photographiques. De fait, il semble y avoir une notion de cadrage inhérente à sa manière de construire ses poèmes. Mais si la photographie fige le moment, la poésie de Soucy, grâce à l'importance qu'elle accorde à la parole, est mouvante. Elle conserve une part de vivacité qui fait défaut à la comparaison avec la photographie : il convient mieux de parler d'instantanés cinématographiques où il y a cadrage, certes, mais aussi action, mobilité.

---

<sup>72</sup> Alexandre Jacques, « La mémoire révélée : filmer les fissures de l'histoire. La perspective historiographique du cinéma direct au Québec », dans Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, dir., *La mémoire inventée*, Québec, CÉLAT, 2003, p. 163. Le prochain chapitre fera voir de manière plus explicite le lien entre les affirmations de Jacques sur le cinéma direct et la poésie directe de Soucy.

<sup>73</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 129.

<sup>74</sup> Vincent Bouchard, « Pour la suite du monde : une pratique cinématographique mineure? », dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini, dir., *Sens communs : Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Éditions Nota bene, Montréal, coll. Convergences, 2007, p. 390.

## Chapitre 3. Du cinéma direct à la poésie directe

*Au cœur du poème  
L'illusion serre le nœud du réel  
— George Dor, « Petit poème »*

L'idée de « poésie directe » qui informe le titre de ce mémoire – de laquelle découle la notion d'une poétique du direct articulée au chapitre précédent – est empruntée à l'écrivain Mathieu Arsenault<sup>1</sup>. J'utilise cette formule<sup>2</sup> pour qualifier le projet poétique des deux premiers recueils d'Erika Soucy. À noter, par ailleurs, que je n'emploie pas l'adjectif *direct* au sens d'une énonciation *en temps réel*, dans le sens télévisuel du terme, à la manière du téléjournal présenté *en direct* chaque soir à 22 h – comme l'entend par moments Arsenault lui-même dans son essai. Le terme est davantage à comprendre dans le sens que lui a donné le cinéma direct, c'est-à-dire « comme un synonyme d'*immédiat* dans l'acception la plus littérale du terme : sans médium<sup>3</sup> » ou, plus précisément, sans médiation superflue. Chez Soucy, il s'agit d'une poésie immédiate, c'est-à-dire transitive, mais d'une transivité qui va toujours d'abord de la poète au réel, avant de passer de la poète à son lecteur.

Comme la chercheuse Martine-Emmanuelle Lapointe l'a écrit à propos de l'essai d'Emmanuelle Walter, *Le centre du monde*, je crois que la poésie de Soucy, « non loin de la pratique du cinéma direct, [...] conjugue à un regard et un investissement personnels un souci de l'objectivité documentaire [...]. Ni vertueuse ni moralisatrice, refusant la bonne conscience

---

<sup>1</sup> Mathieu Arsenault a tenu une chronique dans *Liberté*, sous le même titre que celui de son blogue, *Doctorak Go*. Il est l'auteur de trois livres en prose, *Album de finissants* (Tryptique, 2004), *Vu d'ici* (Tryptique, 2008), *La vie littéraire* (Le Quartanier, 2012) et d'un essai, *Le lyrisme à l'époque de son retour* (Nota bene, 2008), que j'ai cité au chapitre précédent.

<sup>2</sup> L'expression se trouve sur la quatrième de couverture de son ouvrage, *Le guide des bars et pubs de Saguenay*.

<sup>3</sup> Séverine Graff, « “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique ? », *Décadrages*, vol. 18, 2011, p. 42.

et les jugements hâtifs, [l’auteure] se tient à bonne distance de son sujet, reconnaît ses dettes, donne la parole à ceux qu’elle a croisés et qui l’ont inspirée.<sup>4</sup> » D’ailleurs, Soucy admet elle-même la nature documentaire de son projet d’écriture : « J’aime écrire le réel, il y a tout un aspect documentaire qui motive mon écriture.<sup>5</sup> » Elle a émis des propos similaires dans une entrevue avec Natalia Wysocka au sujet de son roman *Les murailles* : « l’aspect documentaire était très important. Je ne voulais salir personne. Ça, c’était clair. Mais je ne voulais pas rendre les choses toutes belles et toutes fines.<sup>6</sup> » Ce qu’elle n’a pas fait, comme en témoignent par exemple les vers : « vivre pour deux / le regard des madones sur mon corps populaire / laborieux le deuil des fenêtres » (C, p. 47). De façon générale, je proposerai dans ce chapitre que Soucy écrit une *poésie directe*, la liant jusqu’à un certain point et à un demi-siècle d’intervalle à une riche tradition artistique au Québec, dont le cinéma direct des années 1960 constitue le représentant le plus éminent.

Ainsi, j’examinerai de plus près, à l’instar d’Arsenault qui établit un parallèle entre poésie et cinéma direct dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, la manière dont Soucy emploie des outils similaires à ceux des cinéastes du direct – qui se sont beaucoup interrogé sur la façon dont rendre compte du réel – dans sa poésie. Or, la comparaison comporte des limites importantes qu’il faudra signaler afin de mieux l’intégrer à un discours sur la littérature. En effet, lorsque « des médias différents sont [...] en jeu », ils « n’engage[nt] pas le

---

<sup>4</sup> Martine-Emmanuelle Lapointe, « Portrait d’un territoire en partage », *Spirale*, vol. 262, p. 61.

<sup>5</sup> Sophie Cazenave et Cécile Gladel, « 25 femmes qui font bouger le milieu du livre », *Radio-Canada*, 7 mars 2017, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1020766/25-femmes-milieu-livre-litterature> (site consulté le 20 juin 2018).

<sup>6</sup> Erika Soucy, citée dans Natalia Wysocka, « Poésie de chantier », *Métro*, vol. 16, n°14, 18 mars 2016, p. 21.

même rapport au réel<sup>7</sup> ». La comparaison donnera à voir les principaux enjeux qu’implique le fantasme d’accès direct au réel par le texte sur lequel se construit le projet poétique de Soucy.

Saisir le réel : le projet de Mathieu Arsenault dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay* (2016)

Point d’entrée de ma réflexion, l’essai-recueil de Mathieu Arsenault s’articule autour de l’idée selon laquelle « l’écriture constitue le dernier stratagème pour capter [le] réel, pour autant que l’écrivain ne soit pas vu en train d’écrire<sup>8</sup> ». Il a le désir d’observer sans être observé à son tour. S’installant avec son téléphone cellulaire – qu’il rebaptise « téléphone-carnet<sup>9</sup> » – pour prendre des notes *in situ* dans un endroit public, Arsenault élit la poésie comme forme d’écriture pour rendre compte de ce qu’il nomme le *réel ordinaire*. D’innombrables tavernes et un mois plus tard, *Le guide des bars et pubs de Saguenay* est né, rassemblant des poèmes sur les pages de droite et un essai-explication sur celles de gauche.

Même si la force de persuasion du vers est souvent perçue comme étant moindre que celle de l’image cinématographique, Arsenault affirme qu’aujourd’hui, la poésie offre la seule possibilité d’accès à ce *réel ordinaire*. Selon lui, l’omniprésence de caméras et la perpétuelle propension qu’ont les gens à se mettre en scène (égoprotraits, *posts* sur Facebook, Instagram *stories*, télérealités, etc.) font qu’un porteur de caméra ne peut désormais plus capter le réel<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Michèle Garneau, « Ce qui nous rattache au temps : le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Éditions Fides, 2009, p. 111.

<sup>8</sup> Sébastien Dulude, « Jonathan Lamy, Mathieu Arsenault, Alice Rivard », *Lettres québécoises : la revue d’actualité littéraire*, n° 164, 2016, p. 47.

<sup>9</sup> Mathieu Arsenault, « De la caméra-stylo au téléphone-carnet », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 15.

<sup>10</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 28.



Devant une caméra, nous cherchons sans cesse à contrôler notre représentation<sup>11</sup>. Pour Arsenault, cela veut dire que le sujet a perdu toute candeur, puisque sachant que l'image ou la vidéo capturée continuera à évoluer dans l'espace public, le sujet tentera de résister à l'appareil. Cela empêcherait, dès lors, la prise de vue franche. Arsenault va même jusqu'à identifier la décision de la Cour Suprême en 1998 qui donna raison à Pascale Aubry contre le photographe du magazine *Vice Versa*, Gilbert Duclos, comme un moment charnière vers l'échec des médiums de l'image à capter le réel<sup>12</sup>. Depuis cet arrêt, nos images nous appartiennent et quiconque désire en faire usage doit en demander la permission. Pour Arsenault, « quand on demande leur autorisation aux sujets qu'on compte filmer ou photographier, on pose un acte de mise en scène, car la possibilité pour le sujet d'empêcher ou d'autoriser la captation et la diffusion de son image constitue un filtre qui fait irrémédiablement perdre quelque chose du rapport au réel.<sup>13</sup> » Le « téléphone-carnet » offrirait donc l'occasion de noter *en temps réel et sans être vu* : les deux préalables nécessaires pour tenter de saisir le réel, d'après l'écrivain. Il réussirait là où l'appareil audiovisuel ne peut plus. Or, pourquoi l'absolue candeur du sujet est-elle essentielle? A-t-elle jamais été possible de toute manière? A-t-on déjà fait totalement abstraction de la caméra? La candeur engage-t-elle à coup sûr davantage le réel que son absence?

Arsenault a développé cette pratique d'écriture lors d'une résidence d'artiste au Centre Bang à Chicoutimi, à l'hiver 2014. En soirée, il « fai[sai]t la tournée des bars et pubs de Chicoutimi et de Jonquière » afin de « consign[er] sur son téléphone les moments et les petits

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Ibid.*

événements du nightlife saguenéen, croquant sur le vif chasseurs et shooter girls, karaoké et sambuca flambée<sup>14</sup> ». Les gens vivaient *naturellement* devant Arsenault. Accoudés au comptoir, se trémoussant sur la piste de danse, ils étaient sans savoir que ce dernier transcrivait leurs paroles – mêlées à ses propres pensées – en vers : « c’est une danseuse jusque dans sa face / une danseuse perdue dans un centre-ville / qui n’a plus de strip club / qui fait un show de jalousie sur le dance floor<sup>15</sup> ».

Certains traits rapprochent à coup sûr les projets de Soucy et d’Arsenault. Les deux auteurs creusent la trivialité du présent. Ceci se manifeste, entre autres, par leur intérêt pour le détail – déjà amplement discuté chez Soucy. Arsenault écrit, en ce sens, que ses « textes s’organisaient [...] autour de cette courbe qui attrapait le plus de détails possible sur sa trajectoire et qui les faisait tenir ensemble.<sup>16</sup> » De plus, les deux auteurs sont également extrêmement préoccupés par l’éthique de leurs projets. Effectivement, *Le guide* est presque un guide éthique – le titre, comme l’avoue Arsenault lui-même à la toute fin de l’essai, n’est « peut-être pas complètement ironique.<sup>17</sup> » *Le guide* apprend donc au futur poète la façon dont faire l’expérience de l’altérité dans n’importe quel espace public. Il donne littéralement une marche à suivre. Soucy, bien entendu, est aussi préoccupée par l’éthique de sa démarche. L’exergue au début de la deuxième partie de *L’épiphanie dans le front* en témoigne. Les vers tirés de la chanson « Vertige » de Karkwa – « crois pas que je t’abandonne / c’est pour nourrir mes pages » – agissent à titre d’excuses à l’intention du père de la poète, devenu le sujet principal de la seconde moitié du recueil. Soucy, tout comme Arsenault, s’interroge donc sur

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, quatrième de couverture.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 53.

les rapports de pouvoir liés à la représentation, que ce soit au niveau de la mise en scène de l'autre, de l'appropriation de la parole ou de la propriété de l'image.

Or, bien que l'univers exposé dans *Le guide* s'apparente à celui qu'explore Soucy<sup>18</sup>, qu'Arsenault invoque d'ailleurs au début de son essai – « Je reconnaissais en effet l'espace de la poésie d'Alexandre Dostie, d'Érika Soucy ou de Patrice Desbiens. Ces poètes ont travaillé depuis le même genre d'endroits et développé une grammaire du regard dont les éléments me revenaient naturellement<sup>19</sup> » – ses poèmes ont une tout autre force d'évocation. L'impression frappante d'immédiateté n'y est pas du tout. Dans sa critique pour *Lettres québécoises*, Sébastien Dulude va même jusqu'à affirmer que les poèmes d'Arsenault « ne laissent qu'une impression bien temporaire<sup>20</sup> ». Or, le poète admet lui-même son échec :

J'ai essayé de rendre par écrit cette expérience de la perception du réel ordinaire. Mais je ne suis peut-être arrivé qu'à écrire des poèmes dont l'exigence éthique autant qu'esthétique n'a pas suffi à retenir ce mouvement qui fait plaquer des tropes d'existence sur des lieux et des étrangers. Car condenser le réel par écrit mène un peu plus loin que de braquer une caméra sur lui, mais pas beaucoup. Les notes qu'on prend au sujet d'inconnus sont peut-être libres de la tentation que ceux-ci pourraient ressentir de se mettre en scène, mais elles ne capturent pas pour autant un réel ordinaire libéré de toute mise en scène, d'effets de réel, de tropes d'existence.<sup>21</sup>

Ainsi, la nécessité éthique d'être fidèle aux paroles d'autrui, couplée avec le besoin esthétique de saisir la réalité en images, métaphores et syntagmes condensés, n'est pas parvenue à donner à lire le réel. Arsenault conclut que le succès du projet se situe plutôt dans la démarche d'écriture qui amène celui qui manie le « téléphone-carnet » à faire l'épreuve de l'altérité.

---

<sup>18</sup> Les deux auteurs écrivent sur une région éloignée du centre culturel que représente Montréal. Pour Arsenault, il s'agit du Saguenay, pour Soucy, de la Côte-Nord, bien sûr. Dans leurs poèmes, la région est présentée comme miséreuse.

<sup>19</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 12.

<sup>20</sup> Sébastien Dulude, *loc. cit.*, p. 47.

<sup>21</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 44. Lors de sa conférence « En périphérie du champ de vision. Réflexions sur la poésie contemporaine », dans le cadre du cours FRA2180 à l'Université de Montréal, le 22 février 2018, Arsenault a d'ailleurs dit : « Les poèmes ne me semblent pas particulièrement brillants, dignes d'anthologie. »

Pour lui, l'intérêt de la poésie réside donc désormais dans l'*expérience*. Faire l'*expérience de l'altérité* grâce à la technique d'écriture de la poésie directe assure le mérite (et l'accomplissement) de la démarche. De fait, Arsenault explique que « chaque texte est le résultat d'une rencontre entre deux altérités, un environnement et l'observateur qui devient étranger en observant<sup>22</sup> ».

Par ailleurs, à titre d'organisateur du *Gala de l'Académie de la vie littéraire*<sup>23</sup>, Arsenault a remis, en 2017, un prix à la jeune poète Alice Rivard pour « l'ensemble *Shrapnels* — “*You Can't Sit With Us*”.<sup>24</sup> » Ce prix récompense Rivard, non seulement pour un recueil de poésie publié aux éditions de l'Écrou la même année, mais aussi pour le texte qu'elle a publié sur la plateforme web *Filles Missiles*<sup>25</sup>. Ce texte est une réponse à la critique de son recueil par Sébastien Dulude, dans *Lettres québécoises*<sup>26</sup>. Rivard, mécontente du traitement qu'elle juge « vraiment juste *mean* » que lui a réservé Dulude, revendique « une poésie *in your face* qui ne s'excuse pas d'exister, qui ne survalorise pas la technique au détriment du contenu, qui est faite de cette *expérience* humaine commune, et qui est donc accessible à toutes et à tous, et

---

<sup>22</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 42.

<sup>23</sup> Le *Gala de l'Académie de la vie littéraire* a lieu dans le cadre du festival *Dans ta tête*, cousin montréalais du Off-Festival de poésie de Trois-Rivières. À l'occasion de l'édition 2018 du festival, les organisateurs ont affirmé sur leur page Facebook, qu'« aujourd'hui plus que jamais, la résistance littéraire est essentielle. Le festival *Dans ta tête* nous rameute. Nous solidifie. Nous assemble. C'est encore possible. Pis crisse que c'est beau... Dans ta tête c'est un festival indépendant, collectif, autogéré, insoumis, ouvert, redoutable, bilingue, DIY et juste magique. »

<sup>24</sup> Mathieu Arsenault, « sans titre », 13 février 2017, *Page Facebook du Gala de l'Académie de la vie littéraire*, (consulté le 18 décembre 2017).

<sup>25</sup> *Filles missiles* est « une plateforme de publication qui propose une vision contemporaine de la littérature au Québec. *Filles Missiles* souhaite contribuer à l'élaboration d'un espace de diffusion, de promotion et d'échange sur la production artistique des femmes à travers l'organisation de lectures publiques, de performances et la publication d'un magazine biannuel. » La plateforme a été fondée par les poètes Daphné B., Marie Darsigny et Sarah Hébert. <http://fillesmissiles.com> (site consulté le 3 mai 2018).

<sup>26</sup> Sébastien Dulude, *loc. cit.*, p. 47.

non seulement à une élite éduquée et initiée.<sup>27</sup> » Rivard affirme ainsi que l'écriture d'une expérience (jugée) transparente, c'est-à-dire d'emblée commune, est le seul moyen de permettre au lecteur l'accès à une expérience humaine authentique par le texte. Comment alors ne pas tomber dans le piège du lieu commun? Si l'expérience crée effectivement la communauté, de quelle manière peut-on éviter de se répéter, éviter de toujours creuser les mêmes sujets sur le même ton?

Dans son article « La transparence : obsession et métamorphose », Mireille Buydens soutient que pour celui qui valorise la transparence « toute forme enserme, comprime et cache.<sup>28</sup> » Selon cette logique, à laquelle semble souscrire Rivard, l'exploration langagière ne peut être mise en valeur qu'au détriment de l'expérience humaine. Comme si composer une poésie plus *opaque*, qui demande davantage de travail de relecture, éloignerait nécessairement l'emprise de l'auteur (et du lecteur) sur le réel. Ce type de réflexion paraît aussi à l'œuvre dans le projet littéraire véhiculé dans les deux premiers recueils de Soucy. Dans ceux-ci, le lecteur est censé parvenir directement au texte grâce aux moyens poétiques employés, qui donnent l'apparence factice d'un minimum de médiation. D'ailleurs, Soucy a elle-même affirmé, dans une entrevue avec Pierre-Luc Langevin, que les textes qu'elle admire en poésie sont ceux qui n'ont rien de pédant, rien d'obscur, mais qui dégagent plutôt une énergie brute et authentique<sup>29</sup>. Elle avance par là un discours similaire à celui avancé par Rivard.

---

<sup>27</sup> Je souligne. Alice Rivard, « You Can't Sit With Us », *Filles missiles*, 2017, <http://fillesmissiles.com/post/155636481207/you-cant-sit-with-us-alice-rivard>, (site consulté le 18 décembre 2017).

<sup>28</sup> Mireille Buydens, « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédiatités*, vol. 3, 2004, p. 60.

<sup>29</sup> Pierre-Luc Langevin, « Erika Soucy : dépasser des cadres », *portraits*, 2017, <https://www.blogues.cstip.ulaval.ca/portraits/erika-soucy-depasser-des-cadres>, (site consulté le 20 juin 2018).

En remettant un prix à Alice Rivard, Arsenault, avec la poète Catherine Cormier-Larose<sup>30</sup>, qui organise également le *Gala*, marque son parti pris pour l'*expérience* et donc, pour une écriture – et une expérience de lecture – jugée « sans filtre ». Pour l'auteur du *Guide des bars et pubs de Saguenay*, « la transparence est devenue synonyme de vérité, d'authenticité<sup>31</sup> ». Et j'ajouterais, le moyen privilégié d'accéder au réel, d'essayer de – pour reprendre ses mots –, « déchirer le réel pour trouver le silence derrière<sup>32</sup> ». Il valorise l'*expérience humaine* donnée à lire par l'entremise du « pont le plus mince<sup>33</sup> » entre le réel évoqué et sa mise en forme poétique. Ainsi, la démarche d'écriture d'Arsenault et le prix qu'il a remis à Rivard révèlent qu'il partage le projet utopique d'écriture *immédiate* de Soucy.

D'ailleurs, le critique François Jordon-Gomez note que l'urgence anime l'écriture d'Arsenault « depuis *Album de finissants* (2004) jusqu'à *La vie littéraire* (2014), où les phrases sont libérées de toute ponctuation et défilent sur une ou deux pages dans un flux de parole qui met toujours en jeu la nécessité de tout dire *sans filtre* par crainte de perdre ne serait-ce qu'une seule idée.<sup>34</sup> » La vitesse « vomitive » de la narration de ses trois premiers livres crée l'impression d'un flux de conscience dans lequel il n'y aurait aucun écran, aucune contrainte hormis celle de tout dire. Sans points ni virgules – qui servent d'ailleurs « uniquement [à] respirer parce qu'autrement le temps est inhumain<sup>35</sup> » –, les premiers ouvrages d'Arsenault sont exigeants et essoufflants. Ils donnent à lire une voix qui veut

---

<sup>30</sup> Catherine Cormier-Larose est la co-fondatrice et directrice artistique des Productions Arreuh qui sont responsables, entre autres, du *Festival Dans ta tête* et du *Gala de l'Académie littéraire* qui a lieu dans le cadre du festival. Elle est l'auteure du recueil de poésie *L'avion est un réflexe court* (Del Busso, 2017).

<sup>31</sup> Mireille Buydens, *loc. cit.* p. 65.

<sup>32</sup> Mathieu Arsenault, *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2014, p. 82.

<sup>33</sup> Mireille Buydens, *loc. cit.*, p. 90.

<sup>34</sup> Je souligne. François Jordon-Gomez, « Corpus littéraire », *Spirale*, 27 mars 2017, <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/corpus-litteraire> (site consulté le 13 janvier 2018).

<sup>35</sup> Mathieu Arsenault, *La vie littéraire, op. cit.*, p. 69.

impérativement s'inscrire dans un présent contemporain. Même s'il s'exprime en vers dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, c'est encore une fois « dans l'urgence [et par] la nécessité de trouver le chemin le plus court [qu'Arsenault] fai[t] s'enchaîner les esquisses de description, les métonymies et les références culturelles<sup>36</sup> ».

La frénésie de l'écriture d'Arsenault ne trouve pourtant pas écho dans les recueils de Soucy, ni dans le rythme des poèmes ni dans sa démarche d'écriture<sup>37</sup>. Soucy n'écrit jamais lorsqu'elle va sur la Côte-Nord, puisque c'est « après qu'[elle] peu[t] comprendre<sup>38</sup> », comme elle le dit, préférant instaurer une distance qu'elle juge saine entre son sujet et sa plume. Ce sont donc deux projets d'écriture immédiate, mais avec des différences importantes. De son côté, Soucy, grâce à son « code d'éthique », veut être « capable de [s]e coucher le soir.<sup>39</sup> » Elle ne veut surtout pas *s'approprier* la parole de ceux qu'elle met en scène. Afin de ne pas usurper les mots des autres, elle use de guillemets, mais aussi, elle se met en scène elle-même, en tant que « je » lyrique, dans ses poèmes. « [J]'vais me pitcher dans 'coulée / si l'hiver est trop rude », annonce par exemple avec franchise l'énonciatrice à la fin de la première partie de *L'épiphanie dans le front*, rappelant la dureté de sa propre vie étroitement liée à celle des autres personnages de son univers. Selon Soucy, « pour parler de la précarité, c'est la seule bonne façon de faire, de se mouiller pour vrai, d'écrire au *je*, d'offrir sa parole à l'autre<sup>40</sup> ».

Ainsi, dans les deux premiers recueils de Soucy, la subjectivité est beaucoup plus assumée que dans les poèmes d'Arsenault, qui sont malgré tout à la première personne. En

---

<sup>36</sup> Mathieu Arsenault, *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>37</sup> Les premiers livres d'Arsenault, en prose, ont en revanche été écrits sur une longue période de temps.

<sup>38</sup> Entrevue d'Erika Soucy par Clara Lagacé (Québec, 6 juillet 2016).

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Erika Soucy, « Les Colocs, 25 ans plus tard », *Plus on est de fous, plus on rit!*, Radio-Canada, 22 février 2018, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/60494/les-colocs-dede-fortin-album>, (site consulté le 20 juin 2018).

outre, le code d'éthique que se donne Soucy lui permet de mettre en relief les paroles des autres, tandis que chez Arsenault, celles-ci se confondent avec la sienne, sans distinction :

BENJY  
les trois serveuses sont off le jeudi  
mais dansent pareil leur vie sur chaque toune  
[...]  
font les plus belles duck face du monde  
faut que je rentre chez nous  
j'ai ma comparution demain matin  
pis le palais de justice c'est pas à la porte (p. 37)

On se doute bien que ce n'est pas l'énonciateur du poème qui doit comparaître au palais de justice ; or, rien n'indique clairement qu'il s'agit d'un locuteur différent de celui qui observe les serveuses dans les premiers vers du poème. Autre contraste important entre leurs deux projets : Soucy a une connaissance beaucoup plus intime de la réalité décrite dans son œuvre<sup>41</sup>. Arsenault affirme clairement dans son essai qu'il lui « est arrivé d'échanger avec des inconnus mais pas très souvent<sup>42</sup> » lors de sa tournée des bars. À propos du projet d'Arsenault, Soucy a d'ailleurs souligné :

Je dirais simplement que je trouve que cette démarche d'écriture pose un commentaire, un regard de haut, sur l'univers décrit dans *Le guide des pubs et bars de Saguenay*. Moi, je ne suis pas à l'aise avec cette démarche-là. Mon code d'éthique lorsque je mets de vrais gens en lumière dans mes écrits ne correspond pas à cette façon de faire. Et puis c'est une démarche qui ne tend pas la main, c'est une démarche qui creuse un fossé entre les intellectuels et les prolétaires, encore une fois. Je ne crois pas toutefois que Mathieu prend la voix des autres. Il transpose un univers loin du sien, avec son regard d'universitaire. Son essai s'adresse à son clan, pas aux gens dont il parle. Ça, c'est moins mon truc.<sup>43</sup>

De plus, dans leurs recueils respectifs il y a un traitement très différent de la pauvreté. Chez Soucy, la pauvreté glisse rapidement vers la misère, comme nous l'avons déjà remarqué

---

<sup>41</sup> Pierre Perrault affirme une idée similaire à propos de sa démarche. D'après lui, « il ne suffit pas d'arriver quelque part avec un sujet de film, il faut pénétrer dans un milieu donné, s'y installer et devenir crédible, devenir complice, arriver à avoir des liens d'amitié avec les gens de façon à ce qu'ils vous autorisent à être là » (cité dans Pierre Perrault, *Un homme debout*, Montréal, Nota bene, 2015, p. 153).

<sup>42</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 16.

<sup>43</sup> Entrevue d'Erika Soucy par Clara Lagacé (Québec, 6 juillet 2016).



à quelques reprises, tandis que chez Arsenault, on lui donne voix par la forme. La pauvreté est plus exhibée – et par extension, décriée – chez Soucy, alors que dans les scènes qu’observe Arsenault il n’y a « pas de drame / pas de trash / pas de glauque » (p. 33). Arsenault opte plutôt pour le détachement qu’offre l’effet de listes par exemple, en énumérant les groupes de musique entendus dans les bars, pour témoigner de l’emprise d’une culture populaire sans saveur particulière dans la région. Les poèmes eux-mêmes forment une liste des multiples bars de la région. Ainsi le *réel ordinaire* revêt un caractère moins tragique dans la poésie d’Arsenault que la médiocrité de l’ordinaire de Soucy.

En somme, bien que les univers évoqués soient similaires et que les ambitions poétiques des deux auteurs se rejoignent, leurs visions artistiques respectives comptent d’importantes différences. Ces différences sont les raisons qui m’amènent à affirmer que le projet poétique de Soucy, davantage que celui d’Arsenault, gagne à être rapproché de la pratique du cinéma direct québécois des années 1960-1970. Plus subjective et laissant plus de place à la parole de l’autre, la poésie de Soucy rappelle, dans une certaine mesure, le cinéma de Pierre Perrault. Ainsi, afin de relever plus en détail les principaux enjeux que comporte le fantasme d’écriture *directe* de Soucy, je souhaite reprendre et creuser la comparaison qu’Arsenault établit entre la poésie et le cinéma direct – deux univers artistiques distinctifs.

## La captation directe : l'exemple et l'héritage du cinéma direct québécois

Au Québec<sup>44</sup>, le cinéma direct commence par le court-métrage *Les Raquetteurs* réalisé par Michel Brault et Gilles Groulx et produit à l'Office national du film (ONF)<sup>45</sup>. Le film présente l'édition de 1958 du congrès annuel des raquetteurs à Sherbrooke. D'une durée d'à peine 15 minutes, le documentaire innove par son usage d'un dispositif d'enregistrement léger et synchrone : un nouveau développement technologique qui permet aux cinéastes « de filmer discrètement en perturbant le moins possible la réalité filmée<sup>46</sup> ». La caméra à l'épaule et l'enregistreur-son désormais en synchronicité avec le réel ; le documentariste peut se promener dans la foule pour capter la parole des participants. D'après Alexandre Jacques, *Les Raquetteurs* « constitua [l']affirmation d'[une] volonté d'établir un rapport direct avec une culture jusque-là ignorée<sup>47</sup> ».

De fait, le cinéma direct aura pour projet de présenter un portrait du Québec rarement rencontré au grand écran. Il a pour ambition de saisir l'instant présent, voire de filmer l'histoire qui se fait<sup>48</sup>. Né au sein de l'équipe francophone de l'ONF, le cinéma direct est « un cinéma dont les développements techniques et esthétiques sont concentrés autour de la captation et de la restitution de la parole “brute” (qui n'est pas mise en scène, ni scénarisée, ni

---

<sup>44</sup> Comme le souligne Vincent Bouchard, « à la fin des années cinquante, simultanément au Canada, en France et aux États-Unis, des cinéastes tentent d'enregistrer *sur le terrain* la parole et le geste de l'homme en action » (p. 17). Dans le cadre de ce mémoire sur la poésie québécoise contemporaine, je m'intéresserai seulement au contexte québécois.

<sup>45</sup> *Les Raquetteurs*, réalisation de Michel Brault et Gilles Groulx, Montréal, Office National du film, 1958, 14 min.

<sup>46</sup> Vincent Bouchard, *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 101.

<sup>47</sup> Alexandre Jacques, « La mémoire révélée : filmer les fissures de l'histoire. La perspective historiographique du cinéma direct au Québec », dans Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, dir., *La mémoire inventée*, Québec, CÉLAT / Montréal, UQAM, 2003, p. 144.

<sup>48</sup> Pierre Perrault a d'ailleurs dit qu'avec son film *Pour la suite du monde*, « nous avons découvert un pays et donné des ancêtres aux gens du Québec. Nous avons rendu l'homme québécois possible et donné les lettres de noblesses d'une œuvre à notre être. » (*Un homme debout*, p. 41).

jouée)<sup>49</sup> ». Par l'abandon du commentaire savant ou poétique en voix hors-champ<sup>50</sup> qui accompagnait traditionnellement tout documentaire, et par le refus du pittoresque, les cinéastes du direct dévoilent les existences quotidiennes de citoyens ordinaires de façon à remettre en question l'idée qu'on se faisait du réalisme et de la parole « authentique ». En permettant aux participants de s'exprimer par eux-mêmes, le cinéma direct « a pu restituer dans l'immédiat quelque chose de l'authenticité du vécu – y compris l'ennui qu'il peut susciter.<sup>51</sup> »

Cinq ans après *Les Raquetteurs*, en 1963, Pierre Perrault, Michel Brault et Marcel Carrière deviennent les principaux représentants du mouvement avec la sortie de leur film *Pour la suite du monde*, réalisé conjointement<sup>52</sup>. Sorte d'apogée du cinéma direct, déclaré « événement historique » par le gouvernement du Québec en 2017<sup>53</sup>, le documentaire porte sur les habitants de L'Île-aux-Coudres. Ceux-ci font revivre une méthode de pêche aux marsouins ancestrale pour la durée du tournage. Mais pour les cinéastes, « le spectacle – la pêche aux marsouins – n'a d'intérêt que parce qu'il permet de regarder comment les gens vivent ce spectacle, c'est-à-dire ce qu'il signifie pour eux.<sup>54</sup> » La pêche n'est que l'excuse pour fournir une trame narrative au film, qui veut avant tout « restituer une parcelle de vécu.<sup>55</sup> » *Pour la*

---

<sup>49</sup> Gwenn Scheppler, "Je suis le premier spectateur" : l'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus, Thèse, Université de Montréal, 2009, p. 2.

<sup>50</sup> L'expression « hors-champ » renvoie à l'ensemble des éléments qui n'apparaissent pas dans le cadre. Par exemple, une sonnerie de téléphone dans la pièce voisine qu'on entend, mais sans voir l'appareil téléphonique comme tel.

<sup>51</sup> Guy Gauthier, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 24.

<sup>52</sup> *Pour la suite du monde*, réalisation de Michel Brault, Marcel Carrère et Pierre Perrault, Montréal, Office National du film, 1963, 105 min. Les trois noms sont inscrits au générique d'ouverture.

<sup>53</sup> Radio-Canada, « Œuvre fondatrice du cinéma québécois, *Pour la suite du monde*, désignée "événement historique" », 7 juin 2017, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1038394/cinema-quebecois-pour-la-suite-du-monde-pierre-perrault-michel-brault-evenement-historique> (site consulté le 2 février 2018).

<sup>54</sup> Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 41.

<sup>55</sup> *Ibid.*

*suite du monde* a été salué, car il donne voix aux habitants de l'Île en prenant garde de ne pas les idéaliser (s'il y parvient vraiment reste contestable). Perrault a d'ailleurs affirmé que pendant l'ensemble de sa carrière, il a toujours essayé « de ne pas imaginer le paysan mais de le regarder et de l'écouter<sup>56</sup> ». Ne pas ajouter à ce qui n'est pas déjà là, prêt à être capté, voilà le projet que se donnent les cinéastes avec *Pour la suite du monde* : « entre la réalité du “vécu des vivants” [et celle présentée à l'écran], il n'y aura pas d'autre médiation que la médiation audiovisuelle<sup>57</sup> ».

Cependant, la médiation audiovisuelle est une importante intercession en soi. Elle masque nécessairement certaines réalités (du tournage, du travail de postproduction, des gens mis en scène, etc.). On peut par exemple d'entrée de jeu se demander comment les cinéastes du direct conçoivent le montage s'ils entendent représenter les participants sans intervention. En quoi par exemple le cadrage (la valeur et la subjectivité du plan) trahit-il l'effet de réel que veulent créer les cinéastes? Pour ces raisons, un film documentaire n'est-il pas aussi le résultat d'un acte d'énonciation subjectif? Sans prétendre pouvoir répondre de manière exhaustive à ces questions – là ne réside pas mon projet, par ailleurs –, je formule ces nuances dans le but de guider ma réflexion sur la mise en forme du réel dans le cinéma direct, afin de la faire dialoguer avec la médiation langagière dans les poèmes de Soucy.

À cet égard, il est intéressant de noter que dans *Les Raquetteurs*, par exemple, Michel Brault a ajouté « des éléments qui n'ont pas été captés sur place afin d'augmenter la cohérence

---

<sup>56</sup> Pierre Perreault, cité dans Michèle Garneau, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n° 1, 2004, p. 25.

<sup>57</sup> Michèle Garneau, *loc. cit.*, p. 28.

et la fluidité du film.<sup>58</sup> » Lorsqu'on aperçoit les raquetteurs traverser le chemin de fer alors que la barrière de sécurité s'abaisse pour bloquer le passage à l'autre moitié de la procession vers la cinquième minute du film, il ne s'agit pas du son diégétique<sup>59</sup> de la locomotive à Sherbrooke. Il s'agit plutôt d'un enregistrement sonore réalisé près d'un mois plus tard à Montréal<sup>60</sup>. Brault procède par modifications afin de rendre certaines scènes plus crédibles. Sans le son de la locomotive, oublié au moment du tournage, la scène aurait perdu en réalisme. Pour le cinéaste, « la vraisemblance est plus importante que l'exactitude factuelle<sup>61</sup> ». La transparence du direct est donc une transparence *construite* qui cherche à masquer et à réduire les ponts entre les spectateurs et le réel, plus qu'à dissimuler la subjectivité de la personne qui raconte et donne à voir.

Toutefois, qu'un réalisateur organise le film et fasse usage de certains subterfuges « ne va pas jusqu'à annuler le fait que la réalité passe à travers son discours, même si c'est de façon déformée.<sup>62</sup> » Il ne suffit pas de dire qu'il y a médiation audiovisuelle pour exclure toute possibilité de restitution de la force du réel immédiat. La distinction entre cinéma de fiction et cinéma direct est plus que purement opératoire. Même s'ils partagent les mêmes techniques et possibilités matérielles, les différents rapports que ces deux types de cinéma engagent avec le

---

<sup>58</sup> Mélissa Thériault, « Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, n° 1, 2014, p. 140.

<sup>59</sup> Le terme diégétique réfère à un son dont l'origine est présente de manière visible dans le plan ou la séquence à l'écran. Par exemple, les paroles prononcées par le personnage cadré dans le plan.

<sup>60</sup> Mélissa Thériault, *loc. cit.*, p. 140.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> François Jost, « Direct, narration simultanée : frontières de la temporalité », *Cinémas*, vol. 5, n°1-2, 1994, p. 87.

réel demeurent importants. Il est indéniable que dans les films du cinéma direct « un sentiment incontournable de réalité subsiste<sup>63</sup> ».

Dans les pages qui suivent, je m'intéresserai à certaines composantes du langage cinématographique, principalement au cadrage et au montage, en prenant *Pour la suite du monde* comme exemple pour illustrer le genre. Et ce, bien que, comme l'écrivent Jean-Paul Simon et Marc Vernet dans l'avant-propos à l'ouvrage *Énonciation et cinéma*, « la présence du metteur en scène à l'image ou l'existence de cadrages excentriques n'épuisent pas, et de loin, une typologie des marques d'énonciations cinématographiques.<sup>64</sup> » Ces aspects fondamentaux du langage cinématographique me paraissent tout de même mériter mon attention. En voyant la manière de laquelle les deux modalités de relation au réel, la fiction et le documentaire, « sont toujours combinées, selon des degrés d'interpénétration divers<sup>65</sup> », j'espère démontrer en quoi la force d'évocation du cinéma direct – et parallèlement de la poésie directe – est substantielle.

### Une esthétique de la « sincérité »

Tout documentariste, y compris celui du cinéma direct, choisit ce qu'il filme, et surtout, la manière de le filmer. Le cadrage constitue donc l'un des principaux traits de la médiation audiovisuelle au moment du tournage. En optant pour une valeur de plan plutôt qu'une autre, le cinéaste fait un choix. Lorsque Brault fait un gros plan sur le visage d'Alexis Tremblay alors que celui-ci parle de la pêche aux marsouins pour la première fois, il exclut du

---

<sup>63</sup> Martine Bubb, *La camera obscura, philosophie d'un appareil*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2010, p. 333.

<sup>64</sup> Paul Simon et Marc Vernet, « Avant-propos », *Énonciation et cinéma*, Paris, Seuil, 1983, p. 2.

<sup>65</sup> Geneviève Jacquinot, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas*, vol. 4, n°2, 1994, p. 64.

même mouvement la possibilité de faire un plan d'ensemble qui exposerait une plus grande portion de la communauté. Il doit inévitablement faire une sélection. Le cadrage laisse donc voir simultanément le caractère partiel et partial de la vision du documentariste. Il rappelle que nous avons toujours affaire à un point de vue d'auteur sur le réel.

Ainsi, le cadrage, répété à chaque plan du film, constitue une manipulation et une mise en forme importante du réel. Rappelons l'idée de Laurent Jenny, convoquée dans le cadre du chapitre précédent, selon laquelle prendre parole – énoncer – implique forcément « la double renonciation à tout dire du réel et à le dire *de toutes les manières*<sup>66</sup> ». Le cinéma direct, comme la poésie lyrique, ne peut prétendre que « révéler une *part* de réel en agençant des images (sonores et visuelles)<sup>67</sup> » – il doit obligatoirement renoncer à la tâche impossible de tout en dire.

Cependant, la subjectivité inhérente au cadrage ne suppose pas qu'il y a *fiction* pour autant. Tout comme le fait qu'il y ait manipulation, c'est-à-dire intervention, n'implique pas une nécessaire falsification ou tromperie. « La mise en cadre ou la mise en scène est par définition décomposition et réorganisation de la matière vivante<sup>68</sup> », mais elle n'exclut pas toute représentation (ou production) du réel. Le pari des cinéastes du direct est de faire advenir la force du réel grâce à certains choix éditoriaux. Pour ce faire, d'après Vincent Bouchard, « tous les cinéastes du direct adoptent une attitude sincère, dans le sens où la mise en scène de

---

<sup>66</sup> Laurent Jenny, *loc. cit.*, p. 99. L'auteur souligne.

<sup>67</sup> Je souligne. Vincent Bouchard, « *Pour la suite du monde : une pratique cinématographique mineure?* », Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini, dir., *Sens communs : Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Montréal, Éditions Nota bene, Collection Convergences, 2007, p. 390.

<sup>68</sup> Geneviève Jacquinot, *loc. cit.*, p. 65.

la réalité leur permet d'en révéler les aspects importants.<sup>69</sup> » Ce désir de sincérité est également à l'œuvre dans les recueils de Soucy ; j'y reviendrai.

Dans *Pour la suite du monde*, les gros plans sont multipliés afin d'articuler un rapport de proximité entre les habitants et les spectateurs. Ce faisant, ces plans montrent à l'écran des détails qui seraient perdus dans des prises de vue à plus grande échelle : « filmer les petits détails de la vie quotidienne devient l'une des caractéristiques du cinéma direct.<sup>70</sup> » C'est ainsi que les visages des participants sont vus de près, soulignant l'intimité entre les cinéastes et ces derniers. Le gros plan fait partie à la fois de l'esthétique du direct et de sa technique. Un objectif grand-angulaire est utilisée lorsque le caméraman s'approche de son sujet pour éviter les oscillations produites par la caméra à l'épaule<sup>71</sup>. Le gros plan traduit la « vision du monde plus concrète [des cinéastes du direct] qui tenait compte du réel qui [les] entourait<sup>72</sup> ». L'approche très concrète de Soucy montre également, à l'instar des cinéastes de *Pour la suite du monde*, qu'elle ne cherche pas à construire une généralité à partir de l'exemple de la Côte-Nord, mais qu'elle tente tout de même de le dépasser. Un poème comme le suivant, tiré de son second recueil, exemplifie bien cette idée :

la vie au village  
ne vaut pas plus qu'un enfant jaune  
qu'on aurait barouetté

c'est une maudite bonne raison  
pour sacrer son camp  
pour aller voir au loin  
si la terre fait du bruit  
quand on marche dessus  
si les amours s'ennuient  
comme ils disent dans 'chanson

---

<sup>69</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 246.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>71</sup> Caroline Boily, *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*, Mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 36.

<sup>72</sup> Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 27.



nous ne sommes pas dignes de poésie  
nous ne sommes pas dignes  
de descendance  
alors on  
hurle à la lune  
nos regrets de  
progéniture (É, p. 33)

La poète parle d'abord de « la vie au village », qui est typique du contexte de la Côte-Nord, sans contredit. Or, dans la deuxième strophe, presque entièrement en vers de six syllabes qui lui donnent une musicalité rythmée, elle fait référence à la chanson « La Manic » de George Dor, chansonnier et poète de la Côte-Nord mort en 2001. Les vers du poème font écho à ceux de la chanson : « Si tu savais comme on s'ennuie / À la Manic ». La poète élargit de la sorte le contexte dans lequel s'inscrit le poème. Il fait désormais partie d'une culture qui excède celle du village où la vie n'a pas une grande valeur. Enfin, la troisième strophe rompt clairement avec la tonalité du début, plus concrète et quotidienne. L'usage de la première personne du pluriel (rare dans les recueils à l'étude) et la répétition des mots « nous ne sommes pas dignes » soulignent le caractère immatériel de leur dépossession. Un futur semble impossible pour cette communauté qui rêve d'une descendance de chair et de sang.

D'autre part, et pour revenir au parallèle avec le cinéma direct, l'emploi d'une focale courte<sup>73</sup> dans plusieurs plans de *Pour la suite du monde* témoigne aussi d'un effort de la part du documentariste de se rapprocher des gens. Il cherche à se faire accepter par eux, afin de cerner la rencontre de l'intérieur. C'est le cas lorsqu'une focale très courte est utilisée pour suivre Louis Harvey (cultivateur et chantre d'église) alors que celui-ci marche dans un sentier campagnard. Les herbes hautes et le branchage des arbres deviennent flous tellement la focale

---

<sup>73</sup> L'objectif à focale courte est un objectif grand-angulaire.

est courte et précisément resserrée sur le cultivateur, qui est cadré par un plan américain<sup>74</sup>. En choisissant surtout des plans et des focales très rapprochées, les cinéastes de *Pour la suite du monde* cherchent à donner l'impression d'une grande contiguïté avec le réel. Ils se réclament « d'une proximité "immédiate" avec la réalité », en refusant « un rapport lointain au spectateur et un regard vertical sur le sujet filmé<sup>75</sup> ».

Dans les deux recueils à l'étude, les cadrages – pour reprendre le terme cinématographique – sont également souvent rapprochés, puisque Soucy favorise elle aussi un rapport transitif avec le réel. Soucy détaille la réalité en mettant l'accent sur les petits faits qui dévoilent le quotidien des habitants mis en scène dans ses textes. Allant de « l'orgue qui ne fonctionne plus » (C, p. 20), au « tarot sur la table » (C, p. 25), en passant par « le ventre des poupées » (C, p. 59) et les « bottes minuscules » (C, p. 65), son premier recueil est saturé de détails, comme je l'ai mis en lumière au chapitre dernier. Ceux-ci rapprochent de manière intime l'énonciatrice, le lecteur, et la réalité mise en scène.

*Cochonner le plancher* se veut un portrait de la Côte-Nord qui illustre la vie de ses habitants en s'arrêtant particulièrement à certains détails. Par exemple, dans les vers suivants : « la fillette de novembre / est encore grosse de monde » (C, p. 25), l'énonciatrice présente un personnage en cadrant un aspect en particulier de sa personne : son ventre de femme enceinte. Le détail dévoile l'intimité de son quotidien. De même, lorsque l'énonciatrice raconte la manière de laquelle sa mère partait avec un nouvel amoureux chaque printemps, elle attire l'attention du lecteur sur les jambes et l'habillement de cette dernière : « maman au mois

---

<sup>74</sup> *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, (56 :57 à 57 :14).

<sup>75</sup> Sévérine Graff, *loc. cit.*, p. 36.

d'avril / portait déjà des shorts » (C, p. 57). Le désir d'évasion est donné à lire grâce à un « gros plan » sur un détail révélateur.

Bien qu'il y ait également un nombre important de « gros plans » dans *L'épiphanie dans le front* (« les pylônes en cure-dents », p. 13, le « revers [des] mains » du père, p. 35, etc.), le recueil comporte, quant à lui, davantage de plans d'ensemble. Il est ainsi davantage marqué d'un mouvement de va-et-vient entre une vue d'ensemble et une vue très rapprochée. Par exemple, l'énonciatrice affirme que « la toundra / est une boîte à musique » (É, p. 27). Par cette métaphore, elle enserme la vastitude du paysage naturel dans un petit objet qui produit des mélodies mécaniquement. Ou encore, le voyage de l'énonciatrice au chantier de la Romaine est comparé au pèlerinage grandiose jusqu'à Santiago de Compostelle, en Espagne, avant d'être rapidement ramené à la petitesse et au malheur de ses pieds (« gros plan ») qui ont froid (É, p. 54). Ce changement d'échelle récurrent entre le très grand et le très petit cherche à inscrire la réalité des habitants de la Côte-Nord dans un portrait plus large que celui généralement présenté dans les recueils. Tout comme la référence à la chanson de George Dor a élargi l'horizon du poème.

Dans *L'épiphanie dans le front*, la « grandeur » est également évoquée grâce aux références aux projets hydroélectriques du Québec. C'est ainsi que l'énonciatrice se demande si elle a la même importance aux yeux de son père que le chantier sur lequel il travaille, où il passe tout son temps : « j'suis-tu grande comme La-Grande » (É, p. 13). Ou encore, l'immensité de « la baie James » devient « une promesse » (É, p. 36) de fuite pour le père qui trouve refuge dans un « monde » qui « est froid comme la Russie » (É, p. 15). La vastitude du Nord québécois et, surtout, ses constructions hydroélectriques permettent au père de vivre en

retrait de la communauté à laquelle il appartient, et dans laquelle il ne se sent plus tout à fait à sa place.

La seconde partie de *L'épiphanie dans le front* ouvre d'ailleurs sur une constatation de l'immensité du territoire. L'énonciatrice se rend au chantier de la Romaine pour passer une semaine à observer son père et les autres travailleurs :

être folklore  
croire  
que Rupert  
coule  
derrière les nuages  
  
faire du mal aussi  
  
produire le mythe  
  
comprendre pourquoi  
tu nous as refusés (*É*, p. 43)

L'amplitude du paysage *imaginé* derrière les nuages – l'énonciatrice devine la puissance de la rivière sauvage sans même la voir – donne une dimension épique à ce poème qui cherche à « produire [un] mythe » à la hauteur du territoire pour excuser son père, ou du moins, expliquer (« comprendre ») ses interminables absences. L'emploi des verbes à l'infinitif accentue cette grandeur. Dénué de marques personnelle et temporelle, l'infinitif attribue un caractère implacable et déclaratoire aux actions des verbes qui relèvent davantage de l'universel que du particulier dans ce contexte, puisque l'espace-temps est indéfini.

La dimension épique de ce poème liminaire, et de quelques autres poèmes des recueils à l'étude, évoqués dans le cadre du premier chapitre, rappelle la nature paradoxalement épique du cinéma direct, plus particulièrement celui de Pierre Perrault. Adoptant un ton cinématographique proche de l'épopée, Perrault avait comme projet de (re)donner la voix aux citoyens ordinaires du Québec de l'époque – surtout de ne pas se l'approprier. En ce sens,

Perrault insistait « lourdement sur sa volonté de quitter les hautes sphères de la culture pour atteindre l'essentiel<sup>76</sup> » : le petit, le quotidien. Les protagonistes de ses films « sont plus souvent des personnes de classes moyennes ou pauvres.<sup>77</sup> » Toutefois, justement à cause de sa volonté de « refonder la culture ou, plutôt, de la retrouver là où on l'avait malencontreusement enfouie et délaissée<sup>78</sup> », le cinéma de Perrault « transforme la banalité en figure héroïque<sup>79</sup> ». Et ce, malgré le désir avoué du cinéaste de « faire des images de notre réalité qui ne soient pas des mythes.<sup>80</sup> » D'après Johanne Villeneuve et Michèle Garneau, qui ont dirigé l'ouvrage collectif *Traversées de Pierre Perrault*, en faisant « l'apologie d'une collectivité », le cinéma de Perrault revêt une « dimension à la fois épique et utopique<sup>81</sup> ». Il déplace par conséquent le projet du direct de sa visée réaliste, vers une visée plus dithyrambique. C'est aussi le constat qu'émet le chercheur Jean Arlaud. D'après lui, « l'œuvre de Pierre Perrault, [...] a pris la forme, au fil du temps, d'une longue saga<sup>82</sup> ».

Ainsi, d'une part, la tranche de réel qui est révélée de manière très intime dans *Pour la suite du monde*, en raison des nombreux plans à valeur rapprochée, acquiert par moments des accents et une ampleur épiques. Cela est rendu possible par son caractère inédit et surtout par la volonté de Perrault d'en faire voir la valeur. L'Île-aux-Coudres est un lieu susceptible d'être magnifié et amplifié par l'image. Il ne s'effondre pas, pour ainsi dire, devant le plan rapproché, et par là, il montre son potentiel épique et la force de la fable ainsi inventée.

---

<sup>76</sup> Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, *loc. cit.*, p. 11.

<sup>77</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 156.

<sup>78</sup> Johanne Villeneuve, « Le ventre de l'hommerie. La ruse maternelle de Pierre Perrault », dans *Traversées de Pierre Perreault*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 206.

<sup>80</sup> Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 134.

<sup>81</sup> Michèle Garneau, *loc. cit.*, p. 139.

<sup>82</sup> Jean Arlaud, *loc. cit.*, p. 81.

D'autre part, dans certains poèmes des recueils à l'étude, la réalité présentée comme miséreuse des habitants de la Côte-Nord gagne également une essence plus grande que nature. Cette caractérisation entre en tension avec le désir de la poète de représenter l'ordinaire. En effet, à ces moments analysés précédemment, l'ordinaire est perdu de vue. En somme, malgré la sincérité de leurs démarches qui se réclament de l'impudeur de la vérité et prétendent montrer une réalité mise à nue aux yeux du lecteur/spectateur, Soucy et Perrault font – à différents degrés – l'éloge de communautés. Ils transfigurent ainsi parfois l'ordinaire dans leurs œuvres.

### Poésie et cinéma : des arts du montage

Outre les choix subjectifs faits au moment du tournage (plan, cadrage, échelle), la juxtaposition de ces plans lors de la postproduction – le montage – constitue une deuxième caractéristique importante de la médiation audiovisuelle. Le montage comprime le réel filmé ou écrit par d'innombrables ellipses : il porte nécessairement atteinte à la chronologie initiale. Entre lecture et écriture, il est la dimension discursive du cinéma. Dans le cinéma direct, plus particulièrement, puisqu'il n'y a pas de scénario à proprement parler, « le montage est une période déterminante [...] : c'est à ce moment-là que le sens des séquences émerge progressivement.<sup>83</sup> » Mais que le tournage ait porté sur quelques heures ou sur plusieurs mois, le produit final durera rarement plus de deux heures. En ce sens, le cinéma direct est « un “direct” qui reconstruit la réalité saisie au tournage par le montage.<sup>84</sup> » Le film a nécessairement « pour cadre une temporalité plus vaste<sup>85</sup> » que celle qu'il est en mesure de

---

<sup>83</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 177.

<sup>84</sup> Michèle Garneau, *loc. cit.*, p. 27.

<sup>85</sup> François Jost, *loc. cit.*, p. 85

(re)présenter. En jonglant avec les pôles éthique (dire le vrai) et esthétique (la manière de faire comprendre le vrai), le réalisateur organise les plans pour créer un documentaire qui a sens aux yeux du spectateur. Il respecte certaines règles cinématographiques de mise en récit afin de condenser les images filmées. Particulièrement dans ce type de cinéma, « la synchronisation et la construction audiovisuelle du discours se font avec beaucoup de prudence<sup>86</sup> », puisque « le montage, les cinéastes le reconnaissent, peut [...] créer de fausses perceptions, même si toutes les images utilisées sont *vraies*.<sup>87</sup> »

Le montage ne sert donc pas à simplement recréer la réalité saisie lors du tournage, mais aussi à resserrer les propos émis par les participants de façon à s'approcher de la *densité du réel immédiat*. Selon le chercheur Alexandre Jacques, Perrault « tend à restituer, en un simple instant, l'effet causé par une série de circonstances qui seraient, sans le cinéma, diluées par l'effet du temps. Il trafique donc le “réel objectif” en lui conférant condensation et densité.<sup>88</sup> » Ses films réussissent à rendre ce que le réel a de plus *immédiat* et spontané grâce à la manipulation offerte par le montage. La poésie de Soucy fonctionne de manière similaire.

Comme les cinéastes du direct, Soucy manipule « le réel pour révéler les enjeux qui sous-tendent la réalité présentée », tout en « respectant les propos qui [lui] sont confiés<sup>89</sup> ». La poésie, comme le cinéma, est un art du montage. Grâce au montage, Soucy crée de nouveaux ordres interprétatifs : elle efface certains moments par voie d'ellipses. Figure d'omission, l'ellipse permet de passer sous silence certains événements et de condenser le réel présenté par le poème. Par exemple, dans l'extrait suivant de *L'épiphanie dans le front*, le lecteur est

---

<sup>86</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 174.

<sup>87</sup> Caroline Boily, *op. cit.*, p. 18. L'auteure souligne.

<sup>88</sup> Alexandre Jacques, *loc. cit.*, p. 148.

<sup>89</sup> Vincent Bouchard, « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 5, 2005, p. 89.

conduit « en haut » (référence aux chantiers du Grand Nord québécois) pour par la suite revenir « au milieu du salon » :

mais qui c'est que tu réchauffes  
quand tu pars en haut

ça fait quinze jours qu'on gèle  
qu'on dort en cuillère dans le milieu du salon (*É*, p. 30)

La dislocation entre « en haut » et « dans le milieu du salon » est soulignée par l'emplacement de ces syntagmes dans le poème. Ils clôturent les strophes et sont ainsi placés en parallèle, précisant la tension créée par la distance qui sépare le destinataire (le « tu ») de la locutrice. Le montage est donc particulièrement significatif ici puisqu'il souligne l'écart physique, mais aussi affectif, entre les sujets. Un effet qui est d'autant plus accentué par l'emplacement parallèle des verbes antonymes « réchauffer » et « geler » qui terminent les premiers vers de chaque strophe. Bref, le montage en parallèle de ces vers et strophes insiste lourdement sur ce qui éloigne l'énonciatrice du destinataire.

Plus loin dans ce même poème, le lecteur est mené dans le passé récent de l'énonciatrice : « hier Kenny a scalpé le chien / y voulait se faire une tuque avec des oreilles » (*É*, p. 30). L'analepse fractionne le temps de l'énonciation et crée une disposition interprétative qui diffère du *véritable* temps linéaire. Elle donne plus de densité au froid physique et émotionnel. Cette froideur est également mise en relief par l'emploi des temps du passé qui lui accordent une durée plus imposante, mais aussi par l'action hyperbolique consistant à « scalper le chien », qui cherche à produire une impression forte chez le lecteur, à lui faire comprendre l'ampleur du « froid » par une surenchère d'émotions.

Or, même si le poème – ou le recueil – rétablissait le bon ordre interprétatif, le réel ne serait pas moins fuyant. De même, si la longueur du poème équivalait exactement à la durée



de l'action présentée, cela ne donnerait pas plus à lire le réel. Comme au cinéma, « que la durée d'un plan soit isochrone à l'événement qu'il représente [...] ne suffit [...] pas à nous sortir de la problématique de l'instant représentatif<sup>90</sup> ». Quand Perrault montre l'entièreté de la scène d'offrande de l'eau de Pâques aux jeunes dans *Pour la suite du monde*, les effets d'ennui et de fausse solennité – les enfants rient alors que Louis Harvey est sérieux – demeurent à chaque projection. Il devient donc laborieux de parler d'un temps qui serait représentatif du réel sur tous les plans. En outre, même si dans *Cochonner le plancher*, il y a une chronologie surplombante – l'énonciatrice est une petite fille au début du recueil : « j'avais deux ans et demi » (C, p. 12), et devient préadolescente vers la fin : « des balançoires ingrates pour mes cuisses / en avance » (C, p. 43) –, celle-ci n'accorde pas plus une valeur de vérité, ni d'exactitude au recueil. Même en suivant une structure linéaire, dans une certaine logique séquentielle, le travail prédominant de l'ellipse demeure.

Le « montage poétique » peut aussi servir à renforcer certains motifs dans le poème ou au sein du recueil, grâce, entre autres, à des figures d'insistance comme l'énumération, l'anaphore ou la répétition. À titre d'exemple, l'extrait suivant de *L'épiphanie dans le front* présente un emploi fort de la répétition :

t'as voulu te clancher  
pendant un gros quinze jours  
[...]  
mais t'avais vu ton père  
faire la même affaire

souvent  
c'est comme ça que le grave  
est devenu pâle pâle pâle (É, p. 67)

---

<sup>90</sup> François Jost, *loc. cit.*, p. 84.

La répétition du mot « pâle », d'une part, insiste sur la manière dont le désir de mettre fin à ses jours est atténué par la routine de la vie ordinaire. Elle pâlit en même temps que le mot lui-même perd de sa force d'évocation. D'autre part, le terme « souvent » renforce la logique de répétition, puisque « souvent » réfère par définition à une réitération. Il compose de plus, à lui seul, le premier vers de la deuxième strophe et est ainsi mis en relief au sein du poème. Enfin, il y a également la répétition générationnelle des pensées suicidaires. Le père de l'énonciatrice avait « vu [son] père / faire la même affaire ». Le désir autodestructeur a été transmis comme une tare héréditaire dont il a fallu se débarrasser. Bref, ce court poème de *L'épiphanie dans le front* exemplifie la façon dont la répétition est une technique de « montage » poétique qui trafique et condense le réel pour mieux révéler les enjeux qui le sous-tendent. Grâce au montage poétique, l'importance de la transmission générationnelle est donnée à voir, et ce, sans que cette idée soit dite explicitement. D'autres dimensions du poème sont alors explorées.

*Cochonner le plancher* comporte aussi des exemples de cette utilisation du « montage poétique » afin de faire ressortir certains éléments avec une plus grande force. Par exemple, dans ce poème sur « memère dédédé », l'anaphore et l'accumulation mettent l'accent sur le dépouillement dans lequel se retrouve la vieille femme au moment de sa mort :

« 'est morte memère dédédé »

sans son jardin  
sans ses vrais œufs de poule  
sans sa vraie fausse fille

memère est morte toute blanche  
d'un mariage de raison  
avec un vieux cochon  
qui arrachait les cheveux (C, p. 22)

Memère dédédé est dépourvue de toutes ses maigres possessions, pratiquement dérisoires, au moment de son décès. L'anaphore de la préposition « sans », répétée trois fois, le confirme. La

structure des vers crée aussi la rime pleine entre « raison » et « cochon ». Cette rime ajoute un effet tristement comique au constat de la mort. À la manière de plusieurs autres poèmes des deux recueils à l'étude, ce poème tragicomique se termine néanmoins sur une note violente : « qui arrachait les cheveux ». La violence conjugale ainsi exposée ramène le lecteur à la médiocrité de l'ordinaire qui caractérise si fortement l'univers poétique de Soucy.

### Vers un cinéma et une poésie de la parole

Dans le cinéma direct, le montage « ne dépend pas d'une structure [...] typique » et « est plutôt structuré et pensé en fonction du recyclage poétique de la parole<sup>91</sup> ». Effectivement, dans ce type de cinéma, « la volonté de mettre la voix et la parole en exergue est essentielle : il s'agit de “montrer” la parole, de la donner à entendre et à voir<sup>92</sup> ». Dans les films de Perrault en particulier, « le mouvement de la caméra [...] se fond souvent à celui d'une parole en transit et en constante transformation<sup>93</sup> ». La parole organise le film davantage que le film organise la parole. Grâce aux avancées technologiques, le cinéaste peut dorénavant se promener « dans l'action » et suivre les personnages. Dès lors, « les gens filmés ne se réduisent plus à leur image. Ils prennent désormais la parole, une parole vivante et enregistrée sur le vif<sup>94</sup> ». Celle-ci est partie intégrante d'une pratique cinématographique qui cherche à donner voix à une culture populaire délaissée par le cinéma documentaire plus traditionnel.

---

<sup>91</sup> Glenn Scheppler, *op. cit.*, p. 8.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>93</sup> Mathieu-Alexandre Jacques, « Topo-graphies vocales », dans *Traversées de Pierre Perrault, op. cit.*, p. 143.

<sup>94</sup> Caroline Boily, *op. cit.*, p. 5.

Dans *Pour la suite du monde*, la parole compose manifestement le film. Puisqu'on n'entend jamais de question ou de narration extradiégétique<sup>95</sup>, la parole des protagonistes est la seule voix du récit. Elle crée l'histoire racontée à l'écran. Perrault « n'est pas là pour faire un reportage sur des pêcheurs de marsouins. Il n'enregistre pas des entretiens, il ne cherche pas seulement à garder la trace d'une parole. Il propose aux habitants de l'Île de se raconter.<sup>96</sup> » De plus, *Pour la suite du monde* donne souvent à voir ce qui est *dit* par un participant dans un plan dès le plan suivant. Par exemple, lorsque le discours du prêtre termine avec « spécialement les jeunes filles<sup>97</sup> », la scène subséquente montre une jeune femme – en cadrage américain – assise sur une balançoire, les cheveux dans le vent, avec le rivage du fleuve Saint-Laurent en arrière-plan. Elle incarne l'insouciance et la liberté dont avait peur l'homme d'Église. Plusieurs plans du film s'enchaînent de la sorte.

Or, il semble que la parole des participants puisse être enregistrée avec autant de candeur uniquement parce qu'il y a « mise en scène ». C'est parce que Perrault connaît et côtoie les gens de L'Île-aux-Coudres, particulièrement la famille Tremblay, depuis plusieurs mois déjà qu'il peut recueillir leurs paroles de manière aussi naturelle, intime et authentique<sup>98</sup>. Il existe un important lien de confiance entre les participants et le cinéaste. Lien de confiance qui est également à l'œuvre entre Soucy et les sujets de ses poèmes, comme je l'ai exposé précédemment. Pour Jean Arlaud, cette « mise en scène » est nécessaire « si nous attendons de l'Autre un travail de réflexion sur soi et sur sa culture qui vienne des profondeurs de son être,

---

<sup>95</sup> Le terme extradiégétique, dans l'univers cinématographique, réfère à un son (une parole) dont l'origine est extérieure au plan, ou à la séquence, à l'écran. Par exemple, une musique ajoutée lors du montage.

<sup>96</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 207.

<sup>97</sup> *Pour la suite du monde*, *op. cit.*, (22 :05).

<sup>98</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 207.

un propos qui balbutie peut-être, mais qui se cherche<sup>99</sup> ». La complicité entre le documentariste et les habitants de l'Île est le « cadre nécessaire pour que cela advienne, pour que l'énonciation ne se heurte pas à l'inconfort de l'appareillage et de la mise en situation.<sup>100</sup> » C'est donc paradoxalement la mise en scène du réel qui donne l'impression d'entendre et de voir la « vraie vie » *sans médiation*.

Dans la poésie de Soucy, la parole est également omniprésente et organisatrice. Mise en scène directement dans les vers entre guillemets – qui cherchent aussi à leur manière à enregistrer la parole sur le vif –, et très présente par l'entremise de l'impératif mimétique de la langue que s'est donnée l'auteure, la parole est un élément fondamental de son projet poétique. *Cochonner le plancher* commence d'ailleurs par la répétition d'une phrase en discours indirect rapporté au présent : « on dit que par chez nous l'hiver ne meurt jamais // on dit aussi que le fleuve est si grand / que c'est presque la mer » (C, p. 9). Le syntagme répété « on dit que » souligne dès le début du projet l'importance qu'aura le « dire » dans cet univers et l'importance qu'auront les paroles des autres, rapportées de manière directe ou indirecte. Il est aussi intéressant de noter que Soucy emploie le « on » impersonnel pour entamer ce recueil. Le « on » renvoie à la fois aux habitants en général et à des locuteurs non identifiés, anonymes. Sous le couvert de l'anonymat, la parole des habitants de la Côte-Nord sera « montrée » tout au long du recueil. Malgré le cadre très personnel de l'univers mis en scène, Soucy a un important souci d'objectivité comme en témoigne cet anonymat.

Dans les strophes suivantes de *L'épiphanie dans le front*, les vers ne sont pas entre guillemets ; il ne s'agit pas de discours rapporté (direct ou indirect). Les propos sont

---

<sup>99</sup> Jean Arlaud, *loc. cit.*, p. 82.

<sup>100</sup> *Ibid.*

pleinement assumés par l'énonciatrice, mais ils sont tout de même marqués par un excès de langage frappant, à l'instar de la plupart des vers en discours direct :

t'étais en christ  
parce que maman  
frenche le foreman

fais-toi z'en pas  
j'y aime pas 'a face (É, p. 23)

Jurons, emprunts à l'anglais, expressions populaires, abandon de l'adverbe de négation « ne », pataquès et élision d'une consonne sont quelques-uns des aspects qui éloignent ces strophes d'un français dit standard. Le langage est oralisé à l'excès. L'auteure essaie ainsi de refléter une syntaxe et un rythme de parole naturels, comme je l'ai exploré plus en profondeur dans le premier chapitre.

Pour Soucy, comme pour Perrault, le désir de représenter fidèlement la parole et l'importance que celle-ci acquiert comme motif au sein de l'œuvre découlent d'un choix profondément politique. Comme l'écrit Andrée-Anne Samson dans son mémoire sur la question, Perrault « a décidé de se ranger du côté de la parole, c'est-à-dire, à ses yeux, du réel, une adéquation qui se situe, dans son échelle, à l'opposé du discours culturel dominant et des images.<sup>101</sup> » Puisqu'il permet à ceux « qui ont appris à vivre en vivant, et non en lisant, de s'exprimer<sup>102</sup> » dans ses films, Perrault conteste ce qu'il conçoit comme le discours culturel dominant. Il veut donner « la parole aux gens qui ne l'ont jamais eue<sup>103</sup> », comme il le dit lui-même. Le cinéma direct – et, j'ajouterais, par extension, la poésie directe de Soucy – « s'offrirait ainsi comme porte-voix d'une série de formes d'énonciations subversives et

---

<sup>101</sup> Andrée-Anne Samson, *Du littéraire sans Littérature : la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 10.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> Pierre Perrault, *op. cit.*, p. 45

révoltées qui revendiquent leur valeur de témoignage grâce à l'oreille attentive que leur tend le cinéaste.<sup>104</sup> » Porte-voix et non porte-parole, la nuance est capitale<sup>105</sup>. Le cinéma direct, comme la poésie directe de Soucy, par son usage singulier du discours direct, permet à plusieurs voix de cohabiter<sup>106</sup>. Sans prendre en charge ces voix ou prétendre parler au nom de tous, les artistes du direct deviennent des sortes de mégaphones ou d'amplificateurs qui ne font que (re)transmettre cette multiplicité de vécus. Ils sont eux-mêmes des appareils enregistreurs.

### La position du cinéaste : entre subjectivité assumée et fantasme d'objectivité

Il importe maintenant de rappeler, comme l'affirme Gwenn Schepler dans sa thèse sur le cinéma de Pierre Perrault, que « loin d'être restituée objectivement, la parole est restituée subjectivement par un cinéaste qui se l'intercède en faisant œuvre poétique par le recyclage du joual et de la chouenne des autres.<sup>107</sup> » Alors même si Perrault et Soucy prennent garde de ne pas tomber dans le piège de parler au nom de ceux auxquels ils s'intéressent, il s'agit toujours de leur subjectivité propre qui porte les mots des autres à l'écran ou à l'écrit. Les différentes voix sont toujours données à lire et à entendre à travers leur regard ; en ce sens, dans leurs œuvres, « ce qui est donné à voir et à comprendre [...], c'est le regard de quelqu'un sur les choses.<sup>108</sup> »

---

<sup>104</sup> Mathieu-Alexandre Jacques, *loc. cit.*, p. 153.

<sup>105</sup> Perrault a affirmé, de son côté, que « comme homme d'écriture, [il se] considère comme à l'écoute et au service de la parole et [il] interdi[t] aux gens d'écriture de régenter la parole. » (*Un homme debout*, p. 105)

<sup>106</sup> *Pour la suite du monde* permet certainement à plusieurs voix de cohabiter, et par moments, on voit des voix discordantes (particulièrement entre Léopold et Alexis Tremblay) s'affronter à l'écran. Mais le film de Perrault qui a mêlé le plus de voix est sans contredit *Un pays sans bon sens!* qui pose « la question du pays par l'intermédiaire de miettes de vécu. C'est un poème à plusieurs voix – un témoignage s'enjambant dans l'autre pour faire un chant général auquel participe de nombreuses personnes. » (*Un homme debout*, p. 48).

<sup>107</sup> Gwenn Schepler, *op. cit.*, p. 2.

<sup>108</sup> Geneviève Jacquinet, *loc. cit.*, p. 74.

Le cinéma direct n'a toutefois jamais contesté la subjectivité du réalisateur. À la différence du cinéma documentaire plus traditionnel, il l'a assumée d'entrée de jeu. D'après Gilles Marsolais, « l'équipe française [de l'ONF] afficha d'emblée une démarche fondée sur la subjectivité, accentuant ce droit à la subjectivité réclamée et affirmée constamment à travers l'histoire même du cinéma documentaire, pour donner naissance à de véritables poèmes cinématographiques<sup>109</sup> ». Le point de vue des réalisateurs n'est jamais nié dans les films du direct<sup>110</sup>. Selon Alexandre Jacques, le réalisateur du direct « se situe dans un lieu médian, à mi-chemin entre une volonté d'objectivité ou de restitution fidèle de la réalité [...] et une nécessité plus subjective inhérente au cadrage, à la sélection et à la "fabrication" d'images, à ce qui est au fondement même de la médiation et de la démarche filmique.<sup>111</sup> »

Néanmoins, au cinéma, on aperçoit très peu l'instance énonciative tant l'identification est forte entre le spectateur et les images. Le réalisme spontanément reconnu à l'image cinématographique fait qu'on tend à accréditer la vérité du documentaire, jusqu'à oublier qu'il y a tout de même un énonciateur qui le construit. De ce point de vue, le chercheur Dominique Chateau affirme qu'« au lieu qu'il manie directement des symboles abstraits comme l'écrivain, le cinéaste a d'abord affaire à des objets réels de telle sorte que la formation d'un récit filmique, non seulement va effectivement du concret à l'abstrait, mais encore laisse toujours subsister un résidu de "concret sensible"<sup>112</sup> ». L'identification quasi totale entre le spectateur et les images documentaires est rendue possible grâce à ce « résidu de concret sensible » qui fait assimiler le référent à la réalité présentée.

---

<sup>109</sup> Gilles Marsolais, « Pour en finir avec le mythe de l'objectivité : Ou le droit à la subjectivité assumée », 24 *images*, vol. 46, 1989, p. 16.

<sup>110</sup> Vincent Bouchard, *loc. cit.*, p. 382.

<sup>111</sup> Alexandre Jacques, *loc. cit.*, p. 162-163.

<sup>112</sup> Dominique Chateau, *loc. cit.*, p. 122.



Ainsi, dans le cinéma de Perrault, « le réel et le film ne sont plus séparables, il n'y a pas de *hors* ou *dans* le film<sup>113</sup> ». Il y a un important « jeu de brouillage volontairement opéré sur la frontière<sup>114</sup> » entre fiction et non-fiction. Ni totalement objectif, ni totalement subjectif, l'énonciateur du cinéma direct est *dans et hors* son propre film. Il se retrouve dans une position d'entre-deux. Mais comme pour le « je » de la poésie lyrique, que j'ai analysé au dernier chapitre, l'énonciateur filmique ne se confond pas avec une personne réelle, en l'occurrence, le réalisateur ; il est une construction de sens. Il fait partie du film et feint aussi d'être un spectateur hors de la réalité de ce qui est filmé. Il est « dans sa périphérie réelle », comme le dirait Mathieu Arsenault. Son point de vue résorbe et organise la multiplicité des voix qui cohabitent dans le documentaire.

En ce sens, l'énonciateur de *Pour la suite du monde*, comme l'énonciatrice des deux premiers recueils de Soucy, « met en place un rapport particulier avec le réel. Ni création pure d'un drame issu de l'imagination et du talent de ses créateurs, ni enregistrement objectif d'une réalité placée devant la caméra,<sup>115</sup> » le film ne cherche pas à construire un discours strictement objectif sur une réalité. Il propose une interprétation *singulière* du réel. En d'autres mots, l'énonciateur rend compte de la cohabitation de l'intention documentaire avec la subjectivité indissociable de son regard, et ce, même si l'intention documentaire est celle qui prévaut. Cela est donc comparable à la poésie de Soucy qui allie sa visée documentaire de donner à voir la réalité de la Côte-Nord avec une subjectivité assumée, voire revendiquée.

---

<sup>113</sup> Vincent Bouchard, *loc. cit.*, p. 84. L'auteur souligne.

<sup>114</sup> Mélissa Thériault, *loc. cit.*, p. 133.

<sup>115</sup> Vincent Bouchard, *op. cit.*, p. 190.

### Les limites de la comparaison avec le cinéma direct

Évidemment, la poète et le cinéaste du direct n'ont pas accès aux mêmes outils pour traduire, ou « fabriquer » le réel. Littérature et cinéma sont deux genres avec leurs spécificités propres, quoiqu'ils partagent certaines caractéristiques. Exposer les limites et faire ressortir les ressemblances entre ces deux médiums n'a toutefois pas pour but de dénicher lequel est le « meilleur » pour produire le pont le plus mince entre la réalité et le lecteur/spectateur. L'exercice sert plutôt à éclairer le cadre de la comparaison établie jusqu'à présent entre deux genres, à priori, très éloignés.

Rappelons d'abord ce que les recueils à l'étude ont en commun avec le cinéma direct. Comme les cinéastes du direct, Soucy crée à partir de matériaux perçus comme authentiques. Elle s'est déplacée une semaine sur le chantier de La Romaine afin de recueillir l'information nécessaire pour composer *L'épiphanie dans le front*. Là-bas, apprenant qu'elle écrivait sur leur réalité, les travailleurs sont allés de plein gré vers elle pour se raconter, pour expliquer pourquoi « ça donnait rien de descendre avant, / le messie / arrive juste à Noël » (*É*, p. 58). Si *Cochonner le plancher* n'est pas issu du même genre de travail d'investigation personnel et documentaire, il a néanmoins source dans une expérience véritablement vécue par la poète, celle-ci ayant grandi à Portneuf-sur-Mer, village décrit dans le recueil. Elle connaît intimement la réalité de cette région et peut donc faire dire à son énonciatrice « par chez nous » (*C*, p. 9 & p. 33) en parlant de la Haute-Côte-Nord. Enfin, la poésie de Soucy partage également avec le cinéma direct l'intérêt pour la (sur)représentation de la parole. Cette dernière est présente dans ses recueils comme motif, rapportée entre guillemets et entendue dans le dénuement syntaxique et lexical des vers.

De plus, Soucy, comme les cinéastes du direct, « traque ceux qui ne sont représentés ni esthétiquement, ni politiquement, ce reste non-numéraire et grouillant qu'on appelle parfois le peuple<sup>116</sup> ». Souhaitant les faire entendre, Soucy se fait porte-voix. Son projet poétique est engagé envers ceux qu'il met en scène. Comme elle le dit souvent en entrevue, écrire sur la Côte-Nord et sur ses habitants (que ce soit dans ses recueils de poésie ou dans son roman), « c'est aussi une façon de dire aux gens de chez nous qu'on peut aimer le jeep pis le ski-doo pis pas être gêné de ça, pis que ç'a aussi une valeur littéraire.<sup>117</sup> » De la même manière que Perrault a accordé une valeur – voire a construit un mythe – aux célébrations très colorées de la Mi-Carême à L'Île-aux-Coudres, par exemple. Finalement, la poésie directe de Soucy, comme le cinéma direct de Perrault, suppose une pratique d'agencement. Elle comporte, elle aussi, une importante dimension fabriquée, malgré son caractère mimétique.

Or, il n'en demeure pas moins que le cinéma met en jeu un rapport très différent avec le réel que la littérature, et dans le cas qui m'intéresse, la poésie. Le réalisme tenu pour évident de l'image cinématographique fait défaut à la poésie qui ne peut qu'employer les mots et les blancs typographiques comme signes pour représenter le monde. Comme le dit Pierre Jourde dans son essai *Littérature et authenticité* : « comment la littérature peut-elle se montrer vraiment réaliste, c'est-à-dire manifester le neutre? Comment peut-elle ne pas toujours le transformer en valeur (c'est-à-dire l'affirmer, donc le perdre)?<sup>118</sup> » Même en affirmant que le cinéma, comme la littérature, suppose « une théorie de la fiction, comme pratique

---

<sup>116</sup> Lionel Ruffel, « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires », *Littérature*, vol. 2, n° 166, 2012, p. 23.

<sup>117</sup> Erika Soucy dans Pierre-Luc Langevin, *loc. cit.*

<sup>118</sup> Pierre Jourde, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.

d'agencement, non plus des actions, mais des signes du monde<sup>119</sup> », ces deux médiums n'engagent pas le même rapport au réel. Le cinéma (documentaire ou de fiction) a une force d'évocation toujours *présumée* plus fidèle à la réalité aux yeux du lecteur/spectateur. La poésie immobilise beaucoup plus que la caméra. On a sous les yeux des moments qui ressemblent à des arrêts sur image lorsqu'on lit la poésie de Soucy. Dans le cinéma direct, les personnages-sujets sont mobiles et peuvent donc parfois se dérober à la caméra. Autrement dit, malgré le fait que la poésie et le cinéma directs ne peuvent que produire des « effets de réel », ceux-ci, en raison de leurs supports différents, ne convainquent pas de manière équivalente.

Somme toute, le regard acéré de Soucy cherche, de la même manière que celui de Perrault, mais avec les moyens qui lui sont offerts par la poésie, à mobiliser l'épaisseur du réel pour faire sens et faire choc en donnant l'impression d'employer le minimum d'intermédiaires. Selon Alexandre Jacques, dans ses films, Perrault « est nécessairement porté à sélectionner une série d'instantanés en fonction d'une certaine densité symbolique.<sup>120</sup> » Ces instantanés, Michèle Garneau les nomme « des coups de hache du réel ». Elle désigne, par cette métaphore, « l'acte qui fait voler en éclats la prévisibilité ou l'unité du récit en rendant possible son "accidentalité événementielle".<sup>121</sup> » La poésie de Soucy procède également par « coups de hache / pour [se] dire » (*É*, p. 17) – pour évoquer la texture du réel. Afin de se délivrer du monde engluant de l'ordinaire sur la Côte-Nord, l'énonciatrice de *Cochonner le plancher* et de *L'épiphanie dans le front* multiplie les images ciselées et subjectives. Comme

---

<sup>119</sup> Lionel Ruffel, *loc. cit.*, p. 19.

<sup>120</sup> Alexandre Jacques, *loc. cit.*, p. 162.

<sup>121</sup> *Ibid.*

l'écrit Mathieu Arsenault dans *Le guide des bars et pubs de Saguenay*, les poèmes deviennent « la trace de ces récits potentiels » et finissent par donner une « cohérence à l'ensemble<sup>122</sup> », par arriver à s'approcher d'un croquis du réel.

---

<sup>122</sup> Mathieu Arsenault, *op. cit.*, p. 40.

## Conclusion.

Erika Soucy, dont j'ai interrogé le travail poétique dans *Cochonner le plancher* et *L'épiphanie dans le front*, s'inscrit dans cette part de la poésie québécoise actuelle qui tente de construire la transparence, et du fait même, crée de nouveaux codes d'authenticité pour dévoiler le réel. En explorant le ici et maintenant de la vie sur la Côte-Nord, elle met de l'avant le présent pour essayer de saisir un réel foncièrement ordinaire. Notion difficile à définir de manière univoque, l'ordinaire constitue la toile de fond de notre existence, immédiatement reconnaissable en vertu de sa présence régulière. Or, l'équivocité de l'ordinaire ne fait pas de lui un concept sans possibilité d'investissement imaginaire. Au contraire, la poésie de Soucy montre comment celui-ci peut être investi par une langue oralisée à l'excès pour le donner à lire dans tout ce qu'il comporte de carencé et de restreint. D'ailleurs, dans ses recueils les horizons semblent toujours fermés. La Côte-Nord y est donc à la fois de manière démesurée – grâce à la langue étonnante employée et aux grands espaces évoqués – et très limitée. Après tout, l'énonciatrice affirme qu'« il y a juste par chez nous / qu'on emballe la fin du monde » (C, p. 33), rappelant par cette métaphore que même les événements importants sont enveloppés, voire circonscrits, dans cet univers renfermé.

L'analyse formelle de la poésie de Soucy a fait ressortir la façon dont cette dernière use de sa poétique particulière, que j'ai choisi de nommer « poétique du direct », afin de créer l'illusion du pont le plus mince entre le réel et sa mise en forme. Par l'usage de détails, d'un réseau onomastique et de descriptions « coups de poing », Soucy donne lieu à la parole poétique à partir de son rapport singulier – intensément subjectif – au réel. Bien que sa prise

de parole soit personnelle, la poète y mêle le destin collectif des habitants de sa région natale par l'emploi d'un discours volontiers direct qui permet à plusieurs voix de cohabiter dans l'espace de ses recueils. Comme dans le poème suivant qui unit une observation distancée de la part de l'énonciatrice et une prise de parole d'un autre locuteur inconnu :

la fillette de novembre  
est encore grosse de monde  
et le tarot sur la table  
ne prévoit pas  
« qu'à soir dans' roulotte  
ça va mourir au gaz » (C, p. 25).

La poésie de Soucy devient donc le témoignage de sa communauté, rendu possible par la position indéterminée du « je » lyrique, qui est dans et hors le poème, qui fait partie de, et est extérieur à, la communauté.

Enfin, une comparaison sommaire entre la poésie de Soucy et le cinéma direct québécois des années 1960-1970 m'a permis de relever les principaux enjeux de représentation et de mise en forme que comporte tout fantasme d'accès direct au réel – peu importe le médium emprunté. Le cadrage, le choix de l'échelle des plans, la découpe des vers, et la décision de rapporter certaines paroles au lieu d'autres constituent toutes des manipulations qui agissent sur le film ou le poème final.

Comme dans les documentaires de Pierre Perrault, Soucy met en scène l'autre dans ses recueils grâce à un rapport d'amitié, c'est-à-dire une relation qui se déploie dans le temps, la complicité et la confiance. Il y a un lien étroit entre la poète et la communauté qu'elle tente de représenter le plus fidèlement possible dans ses recueils. C'est d'ailleurs en raison de sa connaissance intime du milieu que Soucy réussit à se faire porte-voix pour lui. Ainsi, bien que *Cochonner le plancher* et *L'épiphanie dans le front* échouent obligatoirement au projet d'accéder directement au réel par le texte, car toute mise en forme du réel comporte une

nécessaire subjectivité et une partialité qui l'éloignent d'un tel projet utopique, la poésie de Soucy arrive à restituer avec force la réalité de la Côte-Nord. À la manière de Perrault, qui fait revivre l'intensité de la pêche aux marsouins dans *Pour la suite du monde*, la qualité particulière du regard que Soucy pose sur les habitants de sa région natale lui permet de s'approcher le plus possible de ceux-ci – d'en rendre compte avec justesse –, malgré le fait qu'il y a toujours un écart qui demeure, une petite fissure entre le réel et sa représentation dans les recueils.

Depuis que j'ai entamé mes recherches sur la représentation de l'ordinaire dans la poésie d'Erika Soucy, j'ai l'impression qu'on parle de poésie « accessible » et « quotidienne » en tous lieux. Sur la quatrième de couverture du recueil *Calamine* de la poète et *booktubeuse* Mélanie Jannard, il est inscrit que « la banalité d'être soi côtoie les grands émois tragicomiques de la jeunesse<sup>1</sup> ». Sur celle du premier recueil de Marie Darsigny, *Filles*, on peut lire que sa poésie « allie nostalgie de fond de tiroir et chant de Spice Girl crinquée au vin de dépanneur pour mettre des mots, beaux ou pas beaux, sur l'ordinaire et le quotidien<sup>2</sup> ». Ces deux recueils contemporains de ceux de Soucy partagent certaines des mêmes préoccupations. À ces titres, on pourrait ajouter ceux de Nicholas Giguère (*Queues*), d'Alexandre Dostie (*Shenley*), de Marjolaine Beauchamp (*Aux plexus, Fourrer le feu*), de Maude Veilleux (*Les choses de l'amour à marde, Last call les murènes*), de Véronique Grenier (*Hiroshimoi, Chenous*), de Daphné B. (*bluetiful, Delete*), de Catherine Cormier-Larose (*L'avion est un réflexe court*) et de François Rioux (*L'empire familial*), entre autres. Ces auteurs partagent le

---

<sup>1</sup> Mélanie Jannard, *Calamine*, Montréal, L'Hexagone, 2017, 4<sup>e</sup> de couverture.

<sup>2</sup> Marie Darsigny, *Filles*, Montréal, L'Écrou, 2017, 4<sup>e</sup> de couverture.



refus de l'« institution littéraire », mettent l'accent sur le bas corporel et valorisent une forte subjectivité.

Très personnels et confessionnels, ces recueils de poésie sont tout de même issus de différentes pratiques d'écriture. Il ne faut pas penser qu'ils forment un tout parfaitement cohérent. Truffés de références à la culture populaire, ces recueils ont pourtant en commun la transparence supposée de l'événement ou de l'objet décrit et le recours à une importante oralité. Leurs auteurs écrivent dans une logique transitive, tentant d'établir un passage direct du sujet écrivant à l'objet dépeint. Dans de tels livres, la transparence est la preuve de l'authenticité absolue, qu'une poésie quotidienne, voire « sans artifice », incarne. Le médium semble s'effacer au profit du message dans cette poésie qui ramène à l'avant-plan une éthique de la communication et veut montrer l'affect dans les choses triviales. De nouveaux codes d'écriture, étroitement liés à la transparence, sont ainsi créés. Même s'ils se forment en réponse à ce que ces auteurs perçoivent comme étant trop rigide et esthétisé, ils deviennent rapidement tout aussi arrêtés.

Dans ce mémoire, je me suis attachée à relever la façon dont la poésie de Soucy est construite sur le fantasme d'un accès direct au réel par le texte. Ce désir est loin d'être singulier, comme le rapide tour d'horizon de la production actuelle nous le démontre, ou même nouveau en littérature. En effet, ce fantasme est en continuité avec un certain héritage poétique. Plusieurs poètes québécois avaient déjà entamé un travail sur le langage quotidien et la référentialité populaire, notamment Patrice Desbiens, évoqué dans le cadre de cette étude, mais aussi de manières différentes Michel Beaulieu, Josée Yvon et Denis Vanier, entre autres. Et encore, pour remonter plus loin dans l'histoire littéraire, comme le rappelle succinctement

François Paré, « il n'y a pas de doute que, depuis Baudelaire, il a pu s'écrire une esthétique du poème qui vise à atteindre, de façons très diverses, une sorte de langage direct, idéologiquement transparent, motivé par sa très forte résistance à tout ce qui est complexe, jusques et y compris au langage lui-même<sup>3</sup> ». Sans être inédit, le fantasme d'un accès direct au réel par le texte permet à Soucy d'écrire une poésie qui fonctionne comme un « coup de hache dans le réel », pour reprendre l'expression de Michèle Garneau. Posant un regard sans compromis sur la réalité des gens de son coin de pays, la poète écrit une *poésie directe* qui est violemment devant le lecteur, tranchant le réel, pour mieux le donner à lire.

---

<sup>3</sup> François Paré, « Présentation », *Études françaises*, vol. 33, n°2, 1997, p. 4.

# Bibliographie

## 1. Œuvres d'Erika Soucy

### 1.1. Textes étudiés

SOUCY, Erika, *L'épiphanie dans le front*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2012.

--- *Cochonner le plancher quand la terre est rouge*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2010.

### 1.2. Autres publications

SOUCY, Erika, *Priscilla en hologramme*, Montréal, L'Hexagone, 2017.

---. *Les murailles*, Montréal, VLB, 2016.

## 2. Réception critique

### 2.1. Sur Erika Soucy et son œuvre

CAZENAVE, Sophie, et Cécile Gladel, « 25 femmes qui font bouger le milieu du livre », *Radio-Canada*, 7 mars 2017, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1020766/25-femmes-milieu-livre-litterature>, (site consulté le 20 juin 2018).

CORRIVEAU, Hugues, « Poésie – Scalper le chien », *Le Devoir*, 2 juin 2012.

---. « Poésie – Laissez-les vous conter... », *Le Devoir*, 24 juillet 2010.

DULUDE, Sébastien, « Emmanuel Simard, Érika Soucy, Mélina Bernier », *Lettres québécoises : la revue d'actualité littéraire*, n° 148, 2012, p. 40-41.

TARDIF, Dominic « Quand Erika Soucy parle des femmes de chez elle », *Le Devoir*, 16 septembre 2017.

WYSOCKA, Natalia, « Poésie de chantier », *Métro*, 18 mars 2016.

### 2.2. Entretiens

ARSENAULT, Mathieu, « En périphérie du champ de vision. Réflexions sur la poésie contemporaine », dans le cadre du cours FRA2180 à l'Université de Montréal, le 22 février 2018.

Entrevue d'Erika Soucy avec Clara Lagacé (Québec, 6 juillet 2017).

LANGÉVIN, Pierre-Luc, « Erika Soucy : dépasser des cadres », *portraits*, 2017, <https://www.blogues.cstip.ulaval.ca/portraits/erika-soucy-depasser-des-cadres>, (site consulté le 20 juin 2018).

SOUCY, Erika, « Je suis laite et j'ai faim », *Plus on est de fous, plus on lit!*, Radio-Canada, 6 avril 2018, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/prestation/66696/erika-soucy-micro-ouvert-pauvrete-epicerie-precarite-famille>, (site consulté le 10 août 2018).

---. « Les Colocs, 25 ans plus tard », *Plus on est de fous, plus on lit!*, Radio-Canada, 22 février 2018, <https://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/plus-on-est-de-fous-plus-on-lit/segments/chronique/60494/les-colocs-dede-fortin-album>, (site consulté le 20 juin 2018).

---. « Nuit d'écriture de Baie-Comeau », *La Fabrique culturelle*, 24 février 2017, <http://www.lafabriqueculturelle.tv/billets/nuit-decriture-de-baie-comeau-que-vous-pouvez-reproduire-le-jour/>, (site consulté le 20 juin 2018).

### 2.3. Sur le Off-Festival de poésie de Trois-Rivières

BELL, Vanessa, « Off-festival de poésie de Trois-Rivières : poésie décomplexée », *Les libraires*, 5 octobre 2017, <http://revue.leslibraires.ca/actualites/le-monde-du-livre/off-festival-de-poesie-de-trois-rivieres-poesie-decomplexee> (site consulté le 27 octobre 2017).

BUGHIN, Hélène, « Retour le sur off-poésie », *Lis-moi ça*, 24 octobre 2017, <https://lismoi.ca/2017/10/24/retour-sur-le-off-poesie/> (site consulté le 23 janvier 2018).

LAFORÉST, Kevin, « Off festival de poésie : "L'Off et la demande" », *Le Voir*, 1 octobre 2009.

LORTIE, Myriam, « 10 ans de poésie bricolée au duct tape », *L'Hebdo Journal*, 28 septembre 2016.

### 2.4. Autres

ARSENAULT, Mathieu, « Alice Rivard, *Shrapnels* & "You Can't Sit With Us" », *Page facebook du Gala de l'Académie de la vie littéraire*, <https://www.facebook.com/FestivalDansTaTete/photos/a.656728584389032.107374183.2.484660071595885/1337699652958585/?type=3&theater>, (site consulté le 19 mars 2018).

- AQUELIN, José et Yves Boisvert, « Patrice Desbiens. Un couteau à beurre en plastique volé à l'Académie », *Lettres québécoises*, n° 119, 2005, p. 7-10.
- CHAMBERLAND, Roger, « Michel Beaulieu et la scénographie du réel », *L'Acadie : littérature et culture*, n° 60, 1985, p. 26-27.
- DULUDE, Sébastien, « Jonathan Lamy, Mathieu Arsenault, Alice Rivard », *Lettres québécoises : la revue d'actualité littéraire*, n° 164, 2016, p. 46-47.
- JORDON-GOMEZ, François, « Corpus littéraire », *Spirale*, 27 mars 2017, <http://www.magazine-spirale.com/article-dune-publication/corpus-litteraire> (site consulté le 13 janvier 2018).
- LAMY, Jonathan, « Les “sourires secrets” du poème / Rires de Bertrand Laverdure, Éditions du Noroît, 87 p. », *Spirale*, n° 202, 2005, p. 39.
- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, « Portrait d'un territoire en partage », *Spirale*, vol. 262, p. 61-62.
- RIVARD, Alice, « You Can't Sit With Us », *Filles missiles*, 2017, <http://fillesmissiles.com/post/155636481207/you-cant-sit-with-us-alice-rivard>, (site consulté le 18 décembre 2017).

### **3. Autres textes littéraires cités**

- ARSENAULT, Mathieu, *Le guide des pubs et bars de Saguenay*, Montréal, Le Quartanier, 2016.
- . *La vie littéraire*, Montréal, Le Quartanier, 2014.
- BEAULIEU, Michel, *Poèmes*, Montréal, Le Noroît, coll. « Ovale », 2011.
- BLAIS, Geneviève, *La rivière jusqu'aux genoux*, Montréal, Poètes de Brousse, 2015.
- DARSIGNY, Marie, *Filles*, Montréal, L'Écrou, 2017.
- DELISLE, Michael, *Le feu de mon père*, Montréal, Boréal, 2014.
- DESBIENS, Patrice, *poèmes anglais, le pays de personne, la fissure de la fiction*, Ottawa, Prise de Parole, 2010 [1988].
- . *désâmé*, Ottawa, Prise de parole, 2005.
- DOR, George, *poèmes et chansons I*, Montréal, L'Hexagone, 1970.

JANNARD, Mélanie, *Calamine*, Montréal, L'Hexagone, 2017.

LATRAVERSE, Plume, « Les pauvres », *All dressed*, 1978.

PEREC, Georges, *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.

#### **4. Sur la poésie et la littérature québécoise**

##### 4.1. Études, articles et chapitres d'ouvrages collectifs

ARSENAULT, Mathieu, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 38-47.

BRASSARD, Denise, « Préface. Une parole minérale », dans *Michel Beaulieu, Poèmes (1975-1984)*, Montréal, Le Noroît, 2011, p. 7-14.

DARGNAT, Mathilde, « L'oral au pied de la lettre : raison et déraison graphiques », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 83-100.

DAVID, Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Études françaises*, vol. 43, n° 1, 2007, p. 63-81.

DOLCE, Nicoletta, « Parcours intimes dans la poésie québécoise contemporaine », dans *Nouveaux territoires de la poésie francophone au Canada 1970-2000*, Jacques Paquin, dir., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, p. 95-114.

DUMONT, François, *Usages de la poésie : Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, Les presses de l'université Laval, 1993.

FILTEAU, Claude, « Poésie et oralité dans les années soixante. *Les cantouques* de Gérald Godin », André Gervais, dir., *Emblématiques de l'« époque du joul »*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 2000, p. 87-105.

LAMY, Suzanne, *Quand je lis je m'invente*, Québec, Nota bene, 2017.

LAROSE, Karim, *La langue de papier : Spéculation linguistiques au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2004.

LASSERRE, Élisabeth, « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 63-76.

MARCOTTE, Gilles, « Le mythe de l'universel dans la littérature québécoise » dans *Littérature et circonstances*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. Visées critiques, 2015, p. 135-157.

OUELLET, François, « Le nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n° 3, 2003, p. 451-459.

PARÉ, François, « Présentation », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1997, p. 1-6.

---. « Conscience et oubli : les deux misères de la parole franco-ontarienne », *Revue du Nouvel-Ontario*, n° 4, 1982, p. 89-102.

POPOVIC, Pierre, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'excrit. », *Études françaises*, vol. 30, n° 2, 1997, p. 111-122.

---. *La Contradiction du poème*, Candiac, QC, Éditions Balzac, 1992.

SAINT-MARTIN, Lori, *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

SELAO, Ching, « Présentation », *Études françaises*, vol. 52, n° 1, 2016, p. 5-16.

#### 4.2. Thèses et mémoires

LAMOUREUX, Myriam, *Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et Patrice Desbiens*, Mémoire, Université Laval, janvier 2008.

MAILHOT, Valérie, « *Rien que de très banal* » : *l'expérience urbaine chez Michel Beaulieu*, Mémoire, Université de Montréal, 2011.

MARCHAND, Audrée-Anne, *La marginalité littéraire au XXI<sup>e</sup> siècle. Le poète off sur les traces du poète maudit. Jusqu' à réussir le négatif*, Mémoire, Université McGill, 2016.

SAMSON, Andrée-Anne, *Du littéraire sans Littérature : la logique de la parole dans l'œuvre de Pierre Perrault*, Mémoire, Université de Montréal, 2009.

### **5. Sur la représentation de l'ordinaire et la transparence**

ABAD, Barbara, et al., « Pour une critique de l'ordinaire. Entretiens avec Charles Bernstein », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 7-20.

BÉGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.

BÉLISLE, Mathieu, *Bienvenue au pays de la vie ordinaire*, Montréal, Leméac, 2017.

BUBB, Martine, *La camera obscura, philosophie d'un appareil*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2010.

BUYDENS, Mireille, « La transparence : obsession et métamorphose », *Intermédiatités*, vol. 3, 2004, p. 51-77.

CARPENTIER, André, « Être auprès des choses. L'écrivain flâneur tel qu'engagé dans la quotidienneté », dans *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Sandrina Joseph, dir., Montréal, Paragraphes, Presses de l'Université de Montréal, vol. 28, 2009, p. 17-42.

CHALARD, Reynald, « Philippe Jaccottet, la transparence, l'image et l'amour de l'insaisissable », *Études françaises*, vol. 41, n° 3, 2005, p. 129-151.

COOK, Margaret Michèle, « Jules Supervielle : pour une poétique de la transparence », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1977, p. 35-46.

DE CERTEAU, Michel, *Arts de faire : L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1990.

HIGHMORE, Ben, *Ordinary Lives: Studies in the Everyday*, New York, Routledge, 2011.

HUGLO, Marie-Pascale, « Banalités en séries : *Fragments de la vie des gens* de Régis Jauffret », dans Sandrina Joseph, dir., *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 139-157.

---. *Métamorphoses de l'insignifiant : essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac – Le Griot, éditeur, 1997.

JOSEPH, Sandrina, « Introduction », *Révéler l'habituel. La banalité dans le récit littéraire contemporain*, Sandrina Joseph, dir., Montréal, Paragraphes, 2009, p. 7-16.

JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité. Le réel, le neutre, la fiction*, Paris, L'Harmattan, 2001.

## **6. Sur le cinéma direct québécois**

### **6.1. Études, articles et chapitres d'ouvrages collectifs**

ARLAUD, Jean « La mise en scène de la parole dans le cinéma ethnographique », *Communications*, vol. 80, 2006, p. 77-87.

ARSENAULT, Mathieu. « De la caméra-stylo au téléphone-carnet », *Liberté*, n° 307, 2015, p. 15-16.



BOUCHARD, Vincent, « Transmettre l'expérience d'une rencontre : le cas du cinéma léger synchrone », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 5, 2005, p. 81-97.

---. « Pour la suite du monde : une pratique cinématographique mineure? », *Sens communs : Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, (Jacques, Hélène, Karim Larose et Sylvano Santini, dir.), Éditions Nota bene, Montréal, Collections Convergences, 2007, p. 381-400.

---. *Pour un cinéma léger et synchrone! Invention d'un dispositif à l'Office national du film à Montréal*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

*Documents sur Pierre Perrault*, Centre d'archives Gaston-Miron, Collection SRC, <http://cagm.umontreal.ca/rechsimple?query=Pierre+Perrault> (site consulté le 2 avril 2018).

GARNEAU, Michèle, « Ce qui nous rattache au temps : le réveil du passé chez Pierre Perrault et Fernand Dumont », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir., Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 109-139.

---. « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n° 1, 2004, p. 24-30.

GARNEAU, Michèle et Johanne Villeneuve, « En guise d'avant-propos », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir., Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 9-18.

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire un autre cinéma*, Paris, Armand Colin, 2011.

GRAFF, Séverine, « “Cinéma-vérité” ou “cinéma direct” : hasard terminologique ou paradigme théorique? », *Décadrages*, vol. 18, 2011, p. 32-46.

JACQUES, Alexandre, « La mémoire révélée : filmer les fissures de l'histoire. La perspective historiographique du cinéma direct au Québec », dans *La mémoire inventée*, Caroline Désy, Sylvie Boyer et Simon Harel, dir., 2003, p. 137-170.

JACQUES, Mathieu-Alexandre, « Topo-graphies vocales », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir., Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 139-168.

JACQUINOT, Geneviève, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », *Cinémas*, vol. 4, n°2, 1994, p. 61-81.

JOST, François, « Direct, narration simultanée : frontières de la temporalité », *Cinémas*, vol. 5, n°1-2, 1994, p. 81-90.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997.

---. « Pour en finir avec le mythe de l'objectivité : ou le droit à la subjectivité assumée », *24 images*, vol. 16, 1989, p. 16-17.

RADIO-CANADA, « Œuvre fondatrice du cinéma québécois, *Pour la suite du monde*, désignée "événement historique" », 7 juin 2017, <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1038394/cinema-quebecois-pour-la-suite-du-monde-pierre-perrault--michel-brault-evenement-historique> (site consulté le 2 février 2018).

PERRAULT, Pierre, *Un homme debout, entretiens avec Simone Suchet*, Montréal, Nota bene, 2015.

THÉRIAULT, Mélissa, « Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois », *Globe*, vol. 17, n°1, 2014, p. 131-152.

VILLENEUVE, Johanne, « Le ventre de l'hommerie. La ruse maternelle de Pierre Perrault », dans *Traversées de Pierre Perrault*, Michèle Garneau et Johanne Villeneuve, dir., Montréal, Éditions Fides, 2009, p. 189-212.

## 6.2. Thèses et mémoires

BOILY, Caroline, *La représentation du réel dans le cinéma direct : à la jonction de la pratique et de la théorie documentaire*, Mémoire, Université du Québec à Montréal, 2010.

SCHEPPLER, Gwenn, "*Je suis le premier spectateur*" : l'œuvre de Pierre Perrault ou le cinéma comme processus, Thèse, Université de Montréal, 2009.

## **7. Approches théoriques et méthodologiques**

### 7.1. Poétique des genres

BISSONNETTE, Thierry, « La poésie, une antichambre de la fiction ? », dans Alexandre Gefen et René Audet, dir., *Frontières de la fiction*, Québec, Nota bene, 2002, p. 111-129.

COMBE, Dominique, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, J. Corti, 1989.

GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

HAMBURGER, Käte, *La logique des genres littéraires*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

LAURENT, Jenny, « Fictions du moi et figurations du moi », *Figures du sujet lyrique*, Dominique Rabaté, dir., Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 99-111.

PAVEL, Thomas, « Comment définir la fiction? », dans *Frontières de la fiction*, René Audet et Alexandre Gefen, dir., Québec, Nota bene, 2002, p. 3-13.

RABATÉ, Dominique, dir., *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

### 7.2. Littérature et réalité

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 167-74.

BECKER, Colette, *Lire le réalisme et le naturalisme*, Paris, Dunod, 1992.

HAMON, Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.

RIFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 91-118.

VERCIER, Bruno, et Dominique Viart, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 2008.

### 7.3. Autres éléments de méthode

ALFANDRY, Isabelle et Isabelle Gadouin, dir., *Le Descriptif, Polysèmes. Arts et littératures*, n° 9, Publibook, 2007.

GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle, « Le nom propre, entre langue et discours », *Les Carnets du Cediscor*, vol. 11, 2011, p. 1-13.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

LOUVEL, Liliane, *Le détail*, Poitiers, Éditions La licorne, 1999.

MAINGUENAU, Dominique, *L'énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1991.

## **8. Filmographie**

*Pour la suite du monde*, réalisation de Michel Brault, Marcel Carrère et Pierre Perrault, Montréal, Office National du film, 1962, 105 min.

*Les Raquetteurs*, réalisation de Michel Brault et Gilles Groulx, Montréal, Office National du film, 1958, 14 min.

## Annexe. Entrevue avec Erika Soucy

Québec, le 6 juillet 2017

### 1) Tu as dit qu'il y a une « dimension documentaire qui motive » ton écriture, comment et pourquoi?

J'avais envie de parler de la réalité de ma région. Il y a un réel attachement au territoire. J'ai creusé l'époque où j'habitais dans une maison avec les murs beiges dans ma poésie et je me suis construit un code d'éthique personnel pour être capable de me coucher le soir. Les affaires dures doivent être vraies pour pas salir personne. Mais ça passe par un filtre très émotif dans la poésie. Le réel est plus difficile à rendre compte en poésie.

Le « documentaire » est plus conscient dans *Les murailles* ; un travail documentaire au niveau de la recherche. J'ai compris la prise de risques. Reste que l'évolution du personnage est scénarisée, c'est un patchwork d'événements.

### 2) Tu es la fondatrice du OFFPTR et tu participes à P.O.M.M.E. Quelle place occupent ces projets (et les autres du genre) dans ta création? Pourquoi participer à de tels projets?

À la base, j'ai créé le OFF parce que j'ai voulu envoyer chier le monde et l'institution ; c'était pas articulé. Ça a pris 5, 6 ans avant que ça soit moins broche à foin. J'avais un combat et le besoin d'une communauté.

Aujourd'hui, le OFF est devenu une tradition, le militantisme n'est plus tellement là. Le OFF est aussi limité dans le temps et c'est correct ça. Mais la plus grande fierté maintenant c'est qu'une génération de nouveaux poètes arrive au OFF. Pas mes amis, pas le monde qui était là depuis 5 ans. Ce sera sûrement ma dernière année, d'autres gens prennent la relève ; il est temps. Le OFF n'aura plus sa raison d'être lorsqu'il n'aura plus de public.

Dans ma poésie, il y a quelque chose de très rythmé, proche du métal, du 4/4 classique dans la structure des pieds. Je l'entends pas, mais il y a beaucoup d'instinct dans mon écriture. Je décide avec comment je me sens physiquement? C'est mon baromètre. Il y a quelque chose d'épidermique qui se produit. Quelque chose par rapport à soi qui n'est pas intellectualisé. Si ça vient pas me *shaker*... faut que ça vienne me *shaker* la poésie.

P.O.M.M.E. c'était pour *triper* avec Anonymous. Une proposition que je trouve cool et que j'ai envie de faire. « Jour de Christ » n'est pas si bon, mais c'est conséquent avec mon univers quand même.

Je participais à *Ectropion* (un fanzine de l'UQAM). La seule contrainte du magazine c'était d'être *trash*. Participer à ce zine m'a apporté de la liberté dans l'autofiction. Mais j'avais besoin de me démarquer de tous ces gens qui écrivent sur Montréal et sur l'amour. Je me suis demandé « Qu'est-ce que j'ai de spécial? ». Je viens de la Côte-Nord. La poésie c'était vraiment libérateur après une formation en théâtre au Conservatoire. En poésie, c'était l'absence de contrainte, le vers libre... Parce que je ne suis pas allée à l'université, la poésie est restée rebelle et punk.

**3) Dans *L'épiphanie*, « c'est l'ordinaire qui parle / partout », mais il y a aussi un important intertexte biblique qui prend plus de place que dans *Cochonner*. Pourquoi utiliser ces références?**

Ils sont  *fucking*  poétiques et très ambigus, ils peuvent être compris sous plusieurs angles. Ils ont toute l'ambiguïté de l'élévation et de l'enfermement. L'élévation se retrouve aussi dans cette soif, ce besoin d'apprendre. Je suis devenue  *geek*  de la Bible, je me suis commandé plein de livres de catéchèse. La culture c'est aussi la culture religieuse. Enfant j'étais consciente de ce qu'on ne m'apprenait pas. Je rêvais de voyager.

Mon père était Chrétien Évangéliste à un moment donné, on arrêtait toujours à Sainte-Anne-de-Beaupré pour monter les marches à genoux et prier pour un cousin malade.

**4) Outre l'intertexte religieux, il y a énormément de références à la culture populaire dans les deux recueils (mais encore plus dans *L'épiphanie*), pourquoi créer cet horizon de référence?**

J'écoutais  *MusiquePlus*  en boucle. C'était un savoir didactique qui m'était transmis grâce à  *MusiquePlus* . Il y avait là une culture à apprendre. Enfant je voulais avoir de la culture et avoir de la culture ça voulait dire passer à la télévision, être connue, être une vedette. C'était toujours « Quand je vais partir d'ici » il n'y avait jamais de « si ». J'ai quitté Portneuf à 11 ans avec ma mère, mais mon père a toujours habité là.

**5) Que penses-tu de l'ordinaire de ces gens « pas dignes de poésie »? écris-tu sur l'ordinaire dans tes deux recueils?**

Avoir rien à faire développe l'imaginaire. Le vide reconnecte avec les émotions. Je me souviens que je suis consciente de la tristesse des lieux dès un jeune âge. L'ordinaire pour moi c'est un tremplin vers autre chose. Je n'ai pas de vision romantique de la région quand je suis jeune. Je ne suis pas une fille de nature même si je viens de la région.

Quand j'ai donné l'atelier à l'école secondaire de Forestville je leur ai dit : « votre vie, votre vécu c'est littéraire, ça a une valeur poétique, ça peut être de l'art ». Ça, c'est la graine vers le développement régional, donner la fierté de venir de là sans inspirer la haine de la ville et des gens de la ville. Ça a une valeur de  *triper*  sur la chasse. Les clichés ça naît de choses vraies, c'est pas juste négatif. Il y a la possibilité d'une célébration de ça.

**6) Pourquoi faire le choix d'une écriture orale?**

L'oralité en roman est moins bien reçue. On en a beaucoup parlé, mais pas tellement avec les recueils de poésie. C'est un hommage aux gens dans le livre [ *Les murailles* ]. Faut qu'ils se reconnaissent. J'ai fait le choix de l'oralité dans le besoin de rejoindre les gens.

**7) Tu utilises énormément de guillemets dans tes poèmes, parfois pour le poème au complet, parfois pour quelques vers.**

Dans  *L'épiphanie*  il s'agit de phrases entendues. Les gars de chantier disaient des choses tellement poétiques des fois. Les guillemets font aussi partie du code d'éthique, ils instaurent une distance qui fait que je peux dire des choses que je n'assume pas moi-même. La famille de Bourgaults, ça a pas de bon sens! Dans le fond, c'est des trucs qui sont dits par d'autres ou qui sont vrais, mais dont je ne veux pas prendre la responsabilité.

**8) Que penses-tu de l'étiquette « trash » souvent accolée à ton œuvre? [Cette question est venue en même temps qu'on discutait du projet du *Guide des bars et pubs de Saguenay*.]**

Je dirais simplement que je trouve que cette démarche d'écriture pose un commentaire, un regard de haut, sur l'univers décrit dans *Le guide des pubs et bars de Saguenay*. Moi, je ne suis pas à l'aise avec cette démarche là. Mon code d'éthique lorsque je mets de vrais gens en lumière dans mes écrits ne correspond pas à cette façon de faire. Et puis c'est une démarche qui ne tend pas la main, c'est une démarche qui creuse un fossé entre les intellectuels et les prolétaires, encore une fois. Je ne crois pas toutefois que Mathieu prend la voix des autres. Il transpose un univers loin du sien, avec son regard d'universitaire. Son essai s'adresse à son clan, pas aux gens dont il parle. Ça, c'est moins mon truc.

Le courant de néo-terroir posait un regard sur les gens. Quand je vais sur la Côte-Nord, j'écris jamais, c'est après que je peux comprendre. Mais l'article de Mathieu sur la « ruralité trash » ça m'a aidé moi-même à comprendre ce que je faisais. Sauf que j'ai un problème avec l'étiquette, *l'école de la t'chen'ssâ tabarnak* que c'est con! Le terme *trash* est tellement galvaudé, c'est quétaine à mort et super réducteur.

Je suis partie au bon moment. Je n'ai pas le nez collé sur Portneuf-sur-Mer, je n'ai pas la rancœur d'avoir été adolescente là. Ça devient matériel à littérature. *Cochonner* c'est un portrait pis je me suis rendue compte que la bibitte que j'ai à l'intérieur c'est mon frère. Je pense que ma force c'est que je suis très sincère.

**9) Qui sont tes principales influences poétiques au moment d'écrire ces deux recueils?**

Geneviève Desrosiers m'a appris l'art de la chute. Carole David aujourd'hui me motive à me réinventer. C'est toujours exactement ce que j'ai besoin de lire à ce moment-là lorsque je lis Carole. Dans les livres qui m'ont marqués *at large* il y a *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme : l'enfant tyran, la mère belle et la jeune qui n'est pas belle ça m'a parlé. Daniel Leblanc-Poirier m'a montré pour la première fois qu'un poète peut être accessible. Je me suis dit, moi aussi je suis capable. Jean-Paul Daoust m'a fait voir que tout peut être poétique avec *L'Amérique*. La façon de travailler de Maude Veilleux a aidé à me décomplexer dans ma démarche. Vickie Gendreau m'a appris que tout pouvait se retrouver dans un roman.

**10) Quels sont tes prochains projets?**

Il y aura un roman qui découlera de *Priscilla*. Je pense que je défriche les émotions en poésie, et que c'est moins par les tripes en roman.

