

Université de Montréal

La représentation du pouvoir dans la poésie d'Yves Boisvert : lecture sociocritique d'une
socialité belliqueuse

Par

Samuel Paré

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

en Littératures de langue française, option Recherche

Février 2022

© Samuel Paré, 2022

Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé

**La représentation du pouvoir dans la poésie d'Yves Boisvert : lecture sociocritique d'une
socialité belliqueuse**

Présenté par

Samuel Paré

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Bernabé Wesley

Président-rapporteur

Lucie Bourassa

Directrice de recherche

Élisabeth Nardout-Lafarge

Codirectrice

Jacques Paquin

Membre du jury

Résumé

Bien que l'œuvre « mal connu[e] » du poète Yves Boisvert (1950-2012) soit souvent, selon Thierry Bissonnette, limitée à « ses contenus à teneur ouvertement politique » (2016), force est de constater qu'aucune étude de fond n'a été consacrée à la représentation du pouvoir politique (l'État, ses agents et ses institutions) dans sa poésie, un élément social pourtant thématiqué de façon systématique par le poète et intimement lié à plusieurs traits importants de son écriture. Le présent mémoire se penchera sur cette question indispensable à une compréhension approfondie de l'œuvre poétique de Boisvert. Comment le poète représente-t-il le pouvoir politique dans son œuvre ? Que révèle le traitement réservé à ce thème sur sa démarche d'écriture et la fonction qu'il accorde à la poésie ? La transposition poétique de cette réalité sociale a-t-elle une dimension critique ? L'étude de deux recueils contrastés, soit *Les amateurs de sentiments* (1989) et *Bang !* (2002), à partir d'une perspective sociocritique conjuguant rhétorique, analyse du discours et certains éléments du concept d'« imaginaire social » redéfini par Pierre Popovic (2011), révélera que l'œuvre poétique d'Yves Boisvert donne à voir, sous la fiction de la paix sociale entretenue par l'ordre politique, le caractère belliqueux de la socialité, c'est-à-dire, comme l'explique Michel Foucault dans son cours « Il faut défendre la société », la guerre qui constitue « le fond ineffaçable de tous les rapports et de toutes les institutions de pouvoir » (2012). Le passage de l'ironie mortifiée des *Amateurs de sentiments*, confrontée à un pouvoir d'autant plus maléfique qu'il est insaisissable, au discours « métadictatorial » de *Bang !*, désinvolte et violent face à des gouvernements fragiles, permet de comprendre le parcours d'écriture de Boisvert comme une entreprise de bellicisation du discours poétique s'étendant de la lâcheté sentimentale à l'héroïsme guerrier.

Mots-clés : poésie québécoise (XX^e-XXI^e siècles), sociocritique, représentation du pouvoir dans la littérature, Yves Boisvert (1950-2012).

Abstract

Although the “not well known” works of poet Yves Boisvert (1950-2012) are often, according to Thierry Bissonnette, limited to their “openly political-oriented contents” (2016; I translate), one has to admit that no in-depth study has been devoted to the representation of political power (the state, its agents and its institutions) in his poetry, a social element that is systematically referred to by the poet and closely related to several characteristic traits of his writing. This master’s thesis will look into this essential question for a thorough understanding of Boisvert’s poetic works. How does the poet depict political power in his works? What does the treatment given to this theme reveal about his approach to writing and the function that he attaches to poetry? Does the poetical transposition of this social reality have a critical dimension? The study of two contrasting books, that is to say *Les amateurs de sentiments* (1989) and *Bang!* (2002), from a sociocritical perspective combining rhetoric, discourse analysis and some elements of Pierre Popovic’s “imaginaire social” redefined concept, will reveal that Yves Boisvert’s poetic works show, beneath the fiction of social peace maintained by the political order, the bellicose nature of sociality, that is, as Michel Foucault explains in his series of lectures called “Society Must Be Defended”, the war that constitutes “the ineffaceable background of all the power relationships and institutions” (2012; I translate). The change from *Les amateurs de sentiments*’s mortified irony, confronted with a power all the more evil since it is elusive, to *Bang!*’s “metadictatorial” discourse, casual and violent in front of fragile governments, allow to understand Boisvert’s writing route as a bellicization undertaking of the poetic language that goes from sentimental cowardice to warlike heroism.

Keywords: Quebec poetry (20th-21th centuries), sociocritic, representation of power in literature, Yves Boisvert (1950-2012).

Table des matières

Résumé	3
Abstract	4
Table des matières	5
Remerciements	6
Introduction.....	7
Chapitre 1 – L’empreinte du pouvoir dans <i>Les amateurs de sentiments</i> : n’habiter que le social	19
1.1 Socialisation et enfermement : le pouvoir carcéral dans <i>Les amateurs de sentiments</i>	22
1.2 L’empreinte du pouvoir	31
1.3 La poésie d’un amateur : entre mauvaise conscience et résistance sentimentale	38
Chapitre 2 – <i>Bang !</i> : un 11 septembre postréférendaire	60
2.1 L’autocitation surassertive : poésie, violence terroriste et tombée des masques	63
2.2 La parodicité métadictatoriale comme expression d’une rationalité belliqueuse	67
2.3 Le contrat comme cristallisation d’un nouveau rapport de force	81
Conclusion	92
Bibliographie	112
Filmographie.....	125

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mes directrices de recherche, Lucie Bourassa et Élisabeth Nardout-Lafarge, pour leurs conseils judicieux, leur patience et leur rigueur. Merci de m'avoir donné le temps et le soutien nécessaires pour faire ce que je voulais.

Mes remerciements vont aussi à Andrea Oberhuber, première lectrice de ce projet, ainsi qu'à Pierre Popovic, qui, bien qu'aux portes de la retraite, a eu la gentillesse de me conseiller et de m'accueillir au sein du Centre de recherche interuniversitaire en sociocritique des textes (CRIST).

Merci également à Karim Larose, Hélène Hotton, Annie Tanguay, Lise Bizzoni et tous.tes mes collègues du Centre de recherche interuniversitaire sur la culture et la littérature québécoises (CRILCQ) de m'avoir permis de gagner ma vie dans un environnement stimulant au cours de mes études de maîtrise.

Dans le même ordre d'idées, je remercie le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) pour son soutien financier et, du même coup, Pierre Popovic et Martine-Emmanuelle Lapointe de m'avoir aidé à obtenir cette bourse.

Je remercie également Dominique Corneillier, mon premier mentor ès lettres, qui m'a fait découvrir la poésie d'Yves Boisvert, ainsi que Mathieu Payette, Roxanne Bouchard, Catherine Asselin, Louis Cornellier et Renée Gaudet, qui m'ont aidé à faire mes premiers pas dans l'enseignement collégial.

Enfin, je tiens à remercier mes parents, Jean et Renée, ainsi que mon frère, Zacharie, qui sont les piliers de ma vie. Consacrer plusieurs heures à lire de la poésie chaque jour ne va pas de soi et constitue un privilège de « riche », dans tous les sens du terme. Il faut, bien entendu, de l'argent, mais aussi un cadre existentiel relativement stable. Je les remercie, eux et ma copine, Solveil, de m'accompagner avec autant d'amour.

Introduction

Dans les dernières années, l'œuvre du poète québécois Yves Boisvert (1950-2012), peu connue malgré son caractère foisonnant¹, a suscité un regain d'intérêt qui a été l'occasion de souligner, souvent dans l'espoir d'y remédier, la non-lecture de sa poésie. Le meilleur exemple demeure sans doute le film-hommage de Yan Giroux, éloquentement intitulé *À tous ceux qui ne me lisent pas*², où un Yves Boisvert rebelle et marginal, presque clochardisé, ironise sur ses « douze lecteurs et quart » et prétend écrire pour ceux qui ne le lisent pas, comme « les sœurs dans un couvent qui prient pour ceux qui ont pas le temps de prier ». En ouverture de la plus récente étude universitaire consacrée aux œuvres poétiques de Boisvert, Thierry Bissonnette, pour qui il est « exagéré » de déclarer ces dernières « méconnues³ », suggère que cette non-lecture est également, en partie, le fait de la reconduction de cette image de rockeur contestataire qui colle à la peau du poète. Le chercheur déplore que les œuvres du poète soient « souvent mal connues, interprétées selon des cribles qui en atténuent une complexité d'ensemble », et cite comme premier exemple de ces « cribles » la limitation de l'œuvre à « ses contenus à teneur ouvertement politique⁴ ».

Alors, comment lire cette œuvre complexe et « mal connu[e] », toujours près de retomber dans l'oubli d'où certains contemporains souhaitent la tirer ? J'ai paradoxalement choisi, en proposant un mémoire sur la représentation du pouvoir politique dans la poésie d'Yves Boisvert, la voie de l'évidence, un choix qui peut toutefois s'avérer plus judicieux qu'il n'y paraît dans le cas d'une écriture peu lue. Il faut commencer par le commencement, d'autant plus que si les rares travaux sérieux portant sur les recueils du poète mettent bel et bien en lumière les dimensions sociopolitique et pragmatique de sa poésie, force est de constater qu'en dépit des

¹ De 1974 à sa mort en 2012, Boisvert a publié plus d'une trentaine de recueils, et ce, dans un nombre impressionnant de prestigieuses maisons d'édition québécoises, comme les Écrits des Forges, l'Hexagone, XYZ, Le Noroît et VLB éditeur, entre autres.

² Yan Giroux, *À tous ceux qui ne me lisent pas*, DVD, micro_scope, Canada, 2018, 107 minutes.

³ Thierry Bissonnette, « Rythmer la révolution : vitupérations politiques chez Yves Boisvert », dans Jacques Paquin et Hélène Marcotte (dir.), *À nous demain. Pratiques éditoriales et poétiques d'auteurs aux Écrits des Forges (1971-2011)*, Montréal, Nota bene, 2016, p. 269.

⁴ *Ibid.*

réserves de Bissonnette, aucune étude de fond n'a été consacrée à la représentation du pouvoir politique chez Boisvert, un élément social pourtant thématiqué de façon systématique par le poète et intimement lié à plusieurs traits importants de son écriture, comme le signale indirectement la remarque du chercheur.

En effet, il semble que les critiques universitaires⁵ qui ont travaillé sur Boisvert n'ont abordé ce sujet que de manière oblique et se sont moins intéressés au politique *dans* le poème qu'à ce qu'Henri Béhar et Pierre Taminiaux nomment le « politique *pour* la poésie », c'est-à-dire « toutes les formes de résistance et de subversion que le langage poétique a pu provoquer et engendrer par son expression même⁶ ». On peut penser à Bissonnette lui-même et à la « rhétorique du politique⁷ » qu'il décèle chez Boisvert, mais aussi à Janie Handfield, Jonathan Lamy Beaupré et Isabelle St-Amand, qui consacrent respectivement un mémoire de maîtrise au triptyque *Cultures périphériques* et deux chapitres de thèse de doctorat au recueil *Voleurs de cause*. Janie Handfield, dans son entreprise de description des territoires imaginés par Boisvert, remarque que sa poésie « saisit l'ensemble de la société, [...] travaille, détourne, transgresse ses discours, ses mœurs, ses icônes, ses idéologies pour produire de nouvelles réalités⁸ ». Jonathan Lamy Beaupré, qui travaille sur le détournement des représentations stéréotypées des Premières Nations dans les pratiques performatives, reconnaît aussi cette dimension

⁵ J'ai écarté les nombreux comptes rendus des recueils de Boisvert parus dans les revues culturelles, qui sont souvent trop brefs et dont le contenu manque parfois de richesse. Il convient en outre d'insister sur le fait que je n'entends pas mener une étude de la réception des livres de Boisvert. Un rapide coup d'œil à cette réception immédiate de l'œuvre du poète permet toutefois d'y observer la même tendance que dans les écrits savants, mais dans une perspective quelque peu différente. La résistance incarnée par le langage poétique (le pouvoir *de* la poésie et non *dans* la poésie) y est moins présentée comme la subversion de représentations sociales précises que comme une violente réaction anti-esthétique : Ivan Bienlinski constate notamment que, chez Boisvert, « [l]a poésie refait ses armes en refusant les écrans douillets où dorment les notions propres au texte lyrique », et Jacques Paquin parle d'une poésie « qui use de la langue comme d'autres manient une arme », pour ne citer que ces deux exemples. Cf. Ivan Bienlinski, « Oui = Non », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 45, septembre-novembre 1991, p. 11, <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1991-n45-nb1090613/feuilleter/#page/n11/mode/2up> (page consultée le 1^{er} octobre 2022) ; Jacques Paquin, « Écrire à cœur battant », *Lettres québécoises*, n° 77, printemps 1995, p. 39, <https://id.erudit.org/iderudit/38487ac> (page consultée le 1^{er} octobre 2022). Pour avoir un aperçu général de la réception critique des recueils de Boisvert dans la presse écrite, voir les notices du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* listées dans la bibliographie (sections 5 et 6).

⁶ Henri Béhar et Pierre Taminiaux (dir.), *Poésie et politique au XX^e siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011, p. 13.

⁷ Thierry Bissonnette, *loc. cit.*, p. 273.

⁸ Janie Handfield, « Les territoires imaginaires dans le triptyque *Cultures périphériques* d'Yves Boisvert », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 1, <https://archipel.uqam.ca/2073/1/M10861.pdf> (page consultée le 17 avril 2020).

performative à *Voleurs de cause* et montre comment le détournement des clichés associés aux Premières Nations « complexifi[e] l’imaginaire de l’amérindianité⁹ ». Isabelle St-Amand, quant à elle, lit le recueil comme une représentation littéraire allochtone de la crise d’Oka, son objet d’étude principal, et soutient qu’il rejoue avec intensité la « force de rupture » de l’évènement en « puis[ant] dans les images, les discours et les performances diverses et hétéroclites qui marquent la crise d’Oka¹⁰ ».

Le son de cloche est à peu près le même dans les notices les plus récentes du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, à savoir celles couvrant la fin des années 1980 (1986-1990) et le début des années 1990 (1991-1995). Jacques Paquin note que la dédicace de *Chiffrage des offenses* « invite, comme c’est souvent le cas chez ce poète engagé, à une lecture axée sur la défense des nations (y compris le Québec) aux prises avec l’autorité des états », mais insiste surtout sur la manière dont la poésie de Boisvert « tend à reproduire, en les parodiant, les discours majoritaires » et « s’acharne à invalider tout ce qui semble faire consensus¹¹. » De manière analogue, c’est le « langage choc à la syntaxe convulsive » dans lequel l’auteur de *Voleurs de cause* élabore « le procès des bonnes consciences » qui retient davantage l’attention de Thierry Bissonnette, bien que ce dernier mentionne « la méfiance aiguë [du poète] à l’égard des instances de pouvoir¹² ». En ce qui concerne les notices des tomes antérieurs du *Dictionnaire*, consacrées aux premiers recueils du poète, plus lyriques, et à sa participation à des manifestes littéraires, elles mettent l’accent, comme les comptes rendus parus dans la presse écrite, sur la dimension esthétique de la contestation chez Boisvert, dont la démarche est qualifiée par Frédéric Norton-Poulin de « véritable déconstruction des cadres institutionnels

⁹ Jonathan Lamy Beaupré, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 276, <https://archipel.uqam.ca/5113/1/D2355.pdf> (page consultée le 20 avril 2020).

¹⁰ Isabelle St-Amand, « La crise d’Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l’espace et représentations », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, p. 238, <https://archipel.uqam.ca/5228/1/D2414.pdf> (page consultée le 20 avril 2020).

¹¹ Jacques Paquin, « *Chiffrage des offenses* et autres recueils de poésies d’Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VIII – 1986-1990*, Montréal, Fides, 2011, p. 152.

¹² Thierry Bissonnette, « *La balance du vent* et autres recueils de poésies d’Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome IX – 1991-1995*, Montréal, Fides, 2018, p. 65 et 64.

littéraires¹³ ». On peut penser, entre autres, à l'« antipoésie qui va dans le sens du désaveu du lyrisme facile¹⁴ » observée par Jocelyne Felx dans *Jet / Usage / Résidu*, ou encore à la « [p]oétique de révolte et de table rase contre l'impérialisme du savoir littéraire¹⁵ » décelée par Élisabeth Haghebaert dans *Simulacre dictatorial*. Si les critiques reconnaissent tous que les recueils d'avant 1986 se positionnent ouvertement « contre les pouvoirs politique, financier, religieux, savant¹⁶ », les principales valeurs ciblées sont « surtout esthétiques¹⁷ ».

Je souhaite donc, tout en tenant compte de cette jeune tradition de lecture, poser un regard plus thématique sur la poésie de Boisvert et me pencher sur cette question, à mon sens indispensable à une compréhension approfondie de son œuvre, de la représentation du pouvoir politique. Dans le cadre de ce mémoire, cette notion désignera, d'une part, tout ce qui concerne l'État, ses agents et ses institutions, c'est-à-dire, suivant la célèbre tripartition proposée par Montesquieu¹⁸, les pouvoirs exécutif (tous les paliers de gouvernement, la police, l'armée, l'école, etc.), législatif (les députés, les débats parlementaires, etc.) et judiciaire (les tribunaux, les juges, les lois, etc.), mais aussi, d'autre part, tout ce qui, par extension, détermine la *polis*, soit la cité de même que son organisation, et n'appartient pas à la sphère privée. Une telle définition peut sembler imprécise de par son haut degré de généralité, mais il est selon moi nécessaire d'adopter une perspective large sur le pouvoir politique afin de ne pas limiter inutilement mes analyses : un discours analogique comme la poésie rapproche de manière assez fréquente le politique d'autres formes de pouvoir, notamment dans le but d'en faire la critique (par exemple, entretenir la confusion entre le politique et l'économique pour dénoncer la corruption). Puisque toute représentation du pouvoir est indissociable d'une prise de position,

¹³ Frédéric Norton-Poulin, « Formules et autres recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VII – 1981-1985*, Montréal, Fides, 2003, p. 389.

¹⁴ Jocelyne Felx, « *Jet/Usage/Résidu*, manifeste poétique de Bernard Pozier, Yves Boisvert et Louis Jacob », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VI – 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 442.

¹⁵ Élisabeth Haghebaert, « *Simulacre dictatorial*, essai d'Yves Boisvert », dans *ibid.*, p. 747.

¹⁶ Lucie Bourassa, « *Code d'oubli*, recueil de poésies d'Yves Boisvert, Gilles Lemire et Bernard Pozier », dans *ibid.*, p. 153.

¹⁷ Alain Gendron, « *Pour Miloiseau et Mourir épuise*, recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome V – 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. 718.

¹⁸ Cf. Charles de Secondat de Montesquieu, *De l'esprit des lois*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995, Livre IX, Chapitre XI.

cet accent mis sur le politique *dans* la poésie ne m'empêchera pas non plus de m'intéresser, à l'instar de mes prédécesseurs.es, au « politique *pour* la poésie », aux formes de résistance valorisées et mises en œuvre dans la poésie de Boisvert, marquée par une vaste réflexion sur la place du poète dans la cité. L'idée sera de fournir un ancrage thématique nécessaire à ces considérations plus pragmatiques sur le « contre-pouvoir » de la poésie tel qu'il s'exprime chez Boisvert afin de mieux en dégager les enjeux et les manifestations à l'échelle de l'œuvre entière.

Un tel projet soulève d'emblée plusieurs questions normalement prises en charge par les sciences sociales (Quels sont les pouvoirs présents ? Qui les détient, les exerce, les subit, et selon quelles modalités ?), mais les principales questions que j'entends poser à l'œuvre d'Yves Boisvert comportent une dimension indéniablement littéraire. Comment le poète représente-t-il le pouvoir politique dans son œuvre ? Que révèle le traitement réservé à ce thème sur l'écriture et la démarche poétiques de cet auteur « mal connu » de même que sur la fonction qu'il accorde à la poésie ? La transposition poétique de cette réalité sociale a-t-elle une dimension critique ?

Les recueils qui forment mon corpus, *Les amateurs de sentiments*¹⁹ (1989) et *Bang !*²⁰ (2002), ont été choisis pour la qualité et la variété des réponses qu'ils apportent à ces questions. Unis par leur insistance sur le caractère répressif du pouvoir, leurs stratégies de dévoilement de la force et, curieusement, par leur légitimation de l'État d'un potentiel Québec souverain, les deux recueils proposent toutefois des représentations fort différentes. Alors que l'expérience d'un monde dominé par les médias et le capitalisme construit une représentation partielle d'un pouvoir diffus, en perte progressive d'objets et de sujets, mais tout de même réel et violent dans *Les amateurs de sentiments*, *Bang !*, pour mener à bien son projet de révéler la barbarie de la réponse du gouvernement américain aux attentats du 11 septembre 2001, fait appel à la conception ancienne du pouvoir d'un seul homme et culmine dans une réflexion didactique sur la tolérance. Eu égard à mon intention de proposer une interprétation généralisable à

¹⁹ Yves Boisvert, *Aficionados a los sentimientos. Edición bilingüe [Les amateurs de sentiments]*, trad. esp. par Adrien Pellaumail, México, Universidad Nacional Autónoma de México, coll. « Poemas y Ensayos », 2003 [1989]. Désormais désigné par le sigle AS, dans le corps du texte, entre parenthèses et suivi du numéro de la page.

²⁰ *Id.*, *Bang !*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2002. Désormais désigné par le sigle B, dans le corps du texte, entre parenthèses et suivi du numéro de la page.

l'ensemble de la poésie de Boisvert, comme j'en donnerai un aperçu en conclusion, un corpus de deux recueils peut paraître trop mince, mais je reconnais dans ces deux images globales du pouvoir, qui figurent respectivement une présence absente et une individualisation tyrannique, des cas limites dont l'écart fécond me permettra d'élargir ma réflexion et de postuler que l'œuvre poétique d'Yves Boisvert configure le monde social comme un tissu protéiforme de rapports de force, qu'elle donne, en somme, à voir le caractère belliqueux de la socialité.

Cette hypothèse fait référence au cours « Il faut défendre la société » de Michel Foucault, où le philosophe étudie la naissance et les manifestations d'un mode d'analyse du pouvoir ayant la guerre pour principe directeur et dont l'apparition remonte à certaines luttes politiques européennes des XVII^e et XVIII^e siècles, soit la « révolution bourgeoise anglaise » et « les luttes d'arrière-garde de l'aristocratie française contre l'établissement de la grande monarchie absolue et administrative²¹. » En marge d'une théorie de la souveraineté qui entretient l'illusion de la paix sociale et dissimule le fait de la domination sous des explications économiques et juridiques (le pouvoir du roi, encadré, limité et légitimé par les lois, lui a été cédé « contractuellement » par ses sujets), des penseurs comme Edward Coke et Boulainvilliers développent un discours fondé sur l'hypothèse que « le pouvoir politique ne commence pas quand cesse la guerre », que cette dernière constitue « une relation sociale permanente » et le « fond ineffaçable de tous les rapports et de toutes les institutions de pouvoir²². » Autrement dit, les rapports de pouvoir qui structurent la société civile « ont essentiellement pour point d'ancrage un certain rapport de force établi à un moment donné, historiquement précisable, dans la guerre et par la guerre », et le rôle du pouvoir politique est non pas de « suspendre les effets de la guerre », mais bien de « réinscrire perpétuellement ce rapport de force, par une sorte de guerre silencieuse, et de le réinscrire dans les institutions, dans les inégalités économiques, dans le langage, jusque dans les corps des uns et des autres²³. » Cette perspective

²¹ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Mauro Bertani et Alessandro Fontana, Association pour le Centre Michel Foucault, édition numérique, 2012, p. 36, https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf (page consultée le 22 mars 2020).

²² *Ibid.*, p. 36-37.

²³ *Ibid.*, p. 16-17.

belliqueuse repose donc sur une « conception binaire de la société », au sein de laquelle il y a « deux groupes, deux catégories d'individus, deux armées en présence », d'où le choix du philosophe d'intituler son cours « Il faut défendre la société » : « Sous le thème [...] que le pouvoir a en charge de défendre la société, faut-il entendre, oui ou non, que la société dans sa structure politique est organisée de manière que certains puissent se défendre contre les autres²⁴ » ?

Pour Foucault, cette vision bien particulière du monde social est reconnaissable à trois caractéristiques lorsqu'elle est actualisée dans un discours. D'abord, une « conception binaire de la société » suppose que le sujet qui adopte cette forme d'analyse est profondément partial, qu'il se bat pour faire valoir un « droit singulier marqué par un rapport de conquête, de domination ou d'ancienneté » et tient « la vérité universelle et le droit général » pour « des illusions ou des pièges²⁵. » Son objectif demeure bel et bien de dévoiler la vérité, mais une vérité uniquement déchiffrable depuis une « position décentrée » et fonctionnant comme une arme qui « accentue les dissymétries et fait pencher finalement la victoire d'un côté plutôt que de l'autre²⁶ ». De manière tout aussi paradoxale, le discours belliqueux sur le pouvoir renverse ensuite les catégories traditionnelles de la rationalité en plaçant la vérité « du côté de la déraison et de la brutalité », et la raison, « du côté de la chimère et de la méchanceté²⁷ ». Aux yeux du sujet « guerroyant²⁸ », le travail de rationalisation des hasards de l'histoire effectué par les historiens et les juristes cache des stratégies « pour maintenir la victoire, pour faire taire, apparemment, la guerre » et l'« entrecroisement de corps, de passions et de hasards » qui constitue « la trame permanente de l'histoire et des sociétés²⁹. » Ce discours s'inscrit donc, pour finir, « entièrement dans la dimension historique », que cette dernière ait pour champ de référence « le passé oublié des luttes réelles » ou des « formes mythiques traditionnelles³⁰ ». Les penseurs de la guerre permanente opposent aux absolus qui structurent le discours

²⁴ *Ibid.*, p. 37 et 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 177.

²⁶ *Ibid.*, p. 39.

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ *Ibid.*, p. 39.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³⁰ *Ibid.*, p. 177.

historique (la loi, la vérité, le juste, le bien, etc.), « un infini de l’histoire qui est en quelque sorte “irrelativisé”, celui de l’éternelle dissolution dans des mécanismes et des événements qui sont ceux de la force, du pouvoir et de la guerre³¹. »

Ces trois caractéristiques fondamentales, qui permettent d’établir un pont entre la philosophie et les études littéraires en ce qu’elles définissent une véritable posture d’énonciation, sont présentes, sous diverses formes, dans les recueils de mon corpus, et mon étude sera l’occasion de montrer comment Boisvert les articule et les réinvestit pour faire de la représentation du pouvoir politique un moteur poétique, énonciatif et critique dans sa poésie. En effet, comme l’indiquent les différents contextes d’apparition de l’hypothèse guerrière, le discours belliqueux sur le pouvoir est essentiellement ambigu, car il peut porter « la nostalgie des aristocraties finissantes » (Boulainvilliers en France), mais aussi « l’ardeur des revanches populaires³² » (la révolution bourgeoise anglaise) et ainsi acquérir une dimension subversive. Bien qu’il émette quelques réserves à propos des notions de « répression » et de « guerre³³ », Foucault inscrit explicitement sa démarche dans cette perspective et place cette dernière au fondement d’une généalogie du pouvoir politique cherchant à dépasser « l’“économisme³⁴” » des conceptions juridique (le pouvoir est un droit qu’on cède comme un bien) et marxiste (le pouvoir trouve sa raison d’être dans l’économie) du pouvoir afin de révéler comment le « système du droit et le champ judiciaire », qui alimentent les fictions de la souveraineté individuelle et de la nécessaire obéissance à un pouvoir légitimé par les lois, « sont le véhicule permanent de rapports de domination, de techniques d’assujettissement polymorphes³⁵. » Boisvert, un poète caractérisé par son intérêt « pour les événements qui créent une violente cassure, révélant de profonds conflits entre peuples et civilisations antagonistes³⁶ », exploite ce potentiel critique du discours belliqueux.

³¹ *Ibid.*, p. 41.

³² *Ibid.*, p. 178.

³³ *Ibid.*, p. 18.

³⁴ *Ibid.*, p. 15.

³⁵ *Ibid.*, p. 22.

³⁶ Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 237.

Dans ces conditions, j'adopterai une perspective attentive à la spécificité esthétique des œuvres littéraires et fournissant un horizon conceptuel apte à mesurer leur « portée critique », soit la sociocritique, qui postule que la socialité des textes est « analysable dans les caractéristiques de leur mise en forme³⁷ » et propose ainsi un geste critique en trois étapes :

1. Analyse interne de la mise en texte [...] ; 2. Éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives, c'est-à-dire vers les répertoires lexicaux, les langages sociaux, les discours, les représentations, les images éventuelles qu'il mobilise et travaille en « son dedans », autrement dit : vers la *semiosis sociale* environnante prise en partie ou saisie en sa totalité ; 3. Étude de la relation bidirectionnelle (en aller-retour) unissant le texte à la *semiosis sociale* ou à la partie de celle-ci considérée³⁸.

Cette « relation bidirectionnelle » sera pensée, entre autres, à l'aide de certains éléments constitutifs de l'« imaginaire social » redéfini par Pierre Popovic³⁹, un concept qui, au regard de ma problématique, présente l'intérêt d'accorder une place centrale à la notion de représentation et de puiser dans la littérature son principal mode de compréhension. De fait, l'imaginaire social est composé d'« ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes⁴⁰ » et appréhendables au moyen de « cinq modes majeurs de sémiotisation de la réalité », soit la « narrativité » (manières de raconter, ordre et sens du récit), la « poéticité » (figures et rythmes), les « régimes cognitifs » (modes de production, de compréhension et de transmission du savoir, scientifique ou non), l'« iconicité » (images, emblèmes et symboles) et la « théâtralité » (cérémoniaux, rituels, scénographies), des modes permettant d'analyser tant les fictions latentes que les textes littéraires qui les resémiotisent⁴¹. Une telle façon d'envisager les liens entre les œuvres et l'imaginaire social, axée sur la

³⁷ Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n^{os} 151-152, décembre 2011, p. 16.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

³⁹ « L'imaginaire social est ce rêve éveillé que les membres d'une société font, voient, lisent et entendent et qui leur sert d'horizon de référence pour tenter d'appréhender, d'évaluer et de comprendre la réalité dans laquelle ils vivent. » Cf. *Ibid.*, p. 29.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

littérarité, fait écho à la démarche de Boisvert, un écrivain de l'hybridation⁴² « entraîné », selon ses propres dires, « dans une nouvelle expérimentation du langage comme action directe sur le discours social et politique⁴³ », mais surtout, décrit bien l'enjeu de ma problématique : il s'agit d'étudier comment le poète reprend à son compte, dans l'espace de la poésie (poéticité), un régime cognitif précis (le discours belliqueux sur le pouvoir) afin de critiquer la fiction latente qui est sans doute la plus structurante dans l'ensemble de représentations concernant « l'histoire et la structure de la société⁴⁴ », c'est-à-dire celle de la paix sociale.

J'entends toutefois user de la liberté garantie par la sociocritique et m'écarter de la méthode préconisée par Popovic, aux yeux duquel la littérature « résulte d'une formalisation problématique de l'imaginaire social » et doit de ce fait être analysée en fonction de « la distance sémiotique [qu'elle installe] à l'intérieur et à l'égard de cet imaginaire social⁴⁵ ». Bien entendu, mon étude permettra de constater que Boisvert s'approprie en les individualisant un vaste éventail de discours hétérogènes (la « pensée du commencement », les discours du président Bush fils et la théorie belliqueuse elle-même, par exemple) et propose des rapprochements étonnants, « problématiques » (les attentats du 11 septembre 2001 et la défaite référendaire de 1995, par exemple), mais je m'intéresserai avant tout, ainsi que je l'ai indiqué plus haut, à sa poétique, à la singularité de son énonciation, et non à l'écart de ses poèmes par rapport à l'imaginaire social. Un tel programme, où la « semiosis sociale » aura une place moins grande que celle que lui accorde Popovic, m'apparaît plus réaliste et pertinent dans le cadre d'un mémoire de maîtrise portant sur une œuvre peu connue et dont l'auteur revendique ouvertement, nous le verrons, une poétique du simulacre. Mon utilisation du concept d'« imaginaire social » sera par conséquent partielle et se limitera aux modes de sémiotisation de la réalité, qui m'aideront à comprendre comment Boisvert resémiotise cet élément social qu'est le pouvoir politique et définit sa voix à travers cet acte de représentation.

⁴² L'écriture poétique de Boisvert mêle parfois plusieurs formes discursives et se nourrit d'images. Dans son triptyque *Cultures périphériques*, réalisé en collaboration avec l'artiste Dyane Gagnon, on peut trouver des poèmes inscrits sur des couvertures de journaux, ou encore sur des comptes d'Hydro-Québec, par exemple.

⁴³ Yves Boisvert, *Les Chaouins*, conception et réalisations graphiques par Dyane Gagnon, Montréal/Trois-Rivières, XYZ/Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 1997, deuxième de couverture.

⁴⁴ Pierre Popovic, art. cit., p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 30.

D'autres outils que l'« imaginaire social » seront donc nécessaires pour supporter ma lecture, la sociocritique ne fournissant, de toute façon, aucune méthode de description des textes à proprement parler, d'où son statut de « perspective ». Je joindrai aux modes de sémiotisation de la réalité des ressources tirées de différentes approches susceptibles de rendre compte des spécificités de la poésie de Boisvert, notamment la néo-rhétorique du Groupe μ et l'analyse du discours. Le « modèle triadique » proposé par le Groupe μ , selon lequel l'éthos poétique se distingue des autres catégories esthétiques en ce qu'il met en œuvre une médiation rhétorique (*logos*) des isotopies /homme/ (*anthropos*) et /nature/ (*cosmos*⁴⁶), me permettra de dégager la « signification sociale⁴⁷ » et politique de certaines grandes métaphores traversant *Les amateurs de sentiments*, car « le procès d'analogisation et de médiation est celui-là même qui fonde toute démarche idéologique⁴⁸. » Quelques travaux de linguistique inspirés de la sémiolinguistique de Patrick Charaudeau⁴⁹, une théorie qui « tient au social et aux êtres qui essaient de s'y faire comprendre, par le biais de différents actes de langage⁵⁰ », me seront, quant à eux, utiles pour mettre en lumière la dimension argumentative de *Bang !*, où le poète rejoue les attentats du 11 septembre 2001 dans un but bien précis qu'il s'agira d'expliquer. S'ajouteront à ces outils d'analyse textuelle la conception polyphonique de l'ironie proposée par Oswald Ducrot⁵¹, qui m'aidera à comprendre comment Boisvert, dans les deux recueils, donne voix à l'altérité, ainsi que d'autres éléments axés sur la polyphonie et les contenus idéologico-mythiques d'une œuvre écrite par un écrivain dont le projet poétique se définit indéniablement par rapport au social, ici appréhendé avant tout par le biais du pouvoir politique.

L'étude de deux recueils significatifs en raison des représentations « limites » du pouvoir politique qu'ils donnent à lire m'a semblé, face à une œuvre poétique comptant plus d'une

⁴⁶ Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, p. 103-104.

⁴⁷ Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 21, <https://id.erudit.org/iderudit/035833ar> (page consultée le 26 avril 2020).

⁴⁸ Groupe μ , *op. cit.*, p. 208.

⁴⁹ Cf. Patrick Charaudeau, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages*, n° 117, mars 1995, <http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du,64.html> (page consultée le 2 février 2022).

⁵⁰ Ida Lucia Machado, *Parodie et analyse du discours*, préface de Patrick Charaudeau, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et Parole », 2013, p. 17.

⁵¹ Cf. Oswald Ducrot, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

trentaine de titres, le meilleur moyen d'atteindre mon objectif de recherche tout en respectant le format du mémoire de maîtrise. En effet, lire deux livres différents présentant des manières à première vue radicalement différentes d'inscrire le politique dans le poème me permettra de donner une description nuancée et convaincante de la représentation du pouvoir politique dans la poésie d'Yves Boisvert de même que de la place occupée par ce thème dans sa démarche d'écriture. J'adopterai par conséquent, afin de mettre en valeur le contraste entre les recueils de mon corpus tout en développant des analyses assez approfondies pour rendre compte de leur complexité, un plan monographique suivant l'ordre chronologique où chaque recueil aura son chapitre : il sera donc question, dans l'ordre, des *Amateurs de sentiments*, puis de *Bang !*. Au terme de ce parcours en deux temps, je proposerai une traversée synthétique des recueils les plus importants du poète afin de mesurer la portée de mes conclusions. J'espère ainsi combler une lacune de la recherche et ouvrir la voie à une interprétation globale de l'œuvre d'Yves Boisvert.

Chapitre 1 – L’empreinte du pouvoir dans *Les amateurs de sentiments* : n’habiter que le social

Dans sa préface à la réédition bilingue des *Amateurs de sentiments*, Bernard Pozier présente le recueil comme « un livre de guerre, anti-social » (AS, 12), et va même jusqu’à soupçonner Boisvert, en faisant référence au succès inhabituel de son précédent recueil⁵², « d’avoir inconsciemment conçu *Les amateurs de sentiments* pour échapper à sa propre réussite, dans une sorte d’autodestruction pleinement assumée » (AS, 12). Pozier explique ensuite cette idée en deux phrases lapidaires : « La révolte constante de ce livre ne pouvait pas plaire aux critiques ni aux décideurs parce que les cibles de la colère sont ici toujours nommées. Ici, le vent, la vie, les gens, le pouvoir, les abus, tout passe et tout s’y passe : tout y trépassé » (AS, 12).

« Révolte constante », agacement des « critiques » et des « décideurs », dénonciation virulente des « abus » du pouvoir : ces mots seuls, écrits par celui qui connaît sans doute le mieux l’œuvre de Boisvert (Pozier a été l’ami et l’éditeur du poète durant toute sa carrière littéraire), suffisent presque à justifier l’inclusion des *Amateurs de sentiments* dans le corpus d’une étude consacrée à la représentation du pouvoir politique dans la poésie d’Yves Boisvert. En effet, le pouvoir y est, à première vue, fréquemment raillé par les différents énonciateurs des poèmes et alimente chez eux un cynisme qui lui refuse toute fonction vitale et édificatrice : comme l’écrit Pozier, « tout y trépassé ». Le fonctionnement de la démocratie représentative est ridiculisé :

le rêve a eu son tour
l’autre on veut voir l’autre

nous aimons ceux qui ont tort
nous les imiterons (AS, 74)

l’électeur rentre dans sa lisière
le cœur à bout de bras

⁵² *Gardez tout* (1987) remporte le Grand Prix de Poésie du *Journal de Montréal* 1988, et le poème « Je n’ai jamais été rockeur, j’écris » inspire à Robert Desfonds le court métrage *Je ne suis pas rockeur, j’écris* (Films Cinoptique, Canada, 1988, 8 minutes), où Boisvert performe lui-même son texte.

les bras pleins de sacs
le parechoc de chair au-dessus des yeux
lui donnant un air méditatif supérieur
ou d'imbécile absolu (AS, 76)

Et le pouvoir est présenté en conséquence comme une force menaçante dont les prétentions universalistes masquent la poursuite d'intérêts particuliers au détriment des libertés individuelles : dans un monde où « les policiers sont morts » et où « l'armée peut tout faire » (AS, 74), où « tout [a] été mis au régime / par les amis du pouvoir » (AS, 80), « l'homme des droits de l'homme » est « libre de terreur et de soumission » (AS, 98). Même les rares associations du pouvoir à la pulsion de vie se font sur le mode du regret : le « lys », symbole d'un État québécois souverain, ne « survit » pas à l'attaque de « L'Aigle royal au-dessus de la porte », symbole de l'impérialisme américain, et se mue ainsi en « triste petit lys si loin de toute patrie » (AS, 62). De même, dans le poème « [EXIGUÏTE PRECAIRE POUR L'ENCERCLEMENT DES CONDAMNES⁵³] », l'« espoir de vie » représenté par « un mandat politique » n'empêche pas l'« EXIL DANS L'IMMONDE » (AS, 54).

Cela dit, force est de constater, à la lecture du recueil, que, si, comme le soutient Pozier, le poète « joue dur » (AS, 12) et donne à lire un monde social foncièrement « endurci » (AS, 26), les « cibles de la colère » sont loin d'être « toujours nommées ». Je remarque d'emblée que les visages du pouvoir se démultiplient (il est notamment question du système carcéral [AS, 26-28], de l'école [AS, 20-30], des médias d'information [AS, 24, 30, 72, 88] et de « l'industrie » [AS, 32]), qu'ils se confondent dans des pronoms indéfinis (voir par exemple le poème « [ON VOUS A VENDU DE LA BIÈRE] » [AS, 90]) ou reprenant des antécédents inconnus (« CEUX QUI DESCENDAIENT ÉTAIENT AVALES / par ceux qui montaient // et ceux qui montaient / continuaient de monter » [AS, 94]), et qu'ils ne se devinent bien souvent que derrière les gestes contraignants supposés par certains adjectifs participes (« les hommes *surveillés* essaient de pisser debout » [AS, 60 ; je souligne]).

⁵³ Les crochets indiquent, ici et dans l'ensemble des occurrences du même type, que le premier vers du poème est utilisé comme titre. Il est à noter également que les petites majuscules dans les extraits cités reproduisent la typographie de l'édition de référence choisie pour ce mémoire, à savoir la réédition bilingue des *Amateurs de sentiments*.

Dans *Les amateurs de sentiments*, Boisvert semble mettre davantage en lumière le caractère « diffus » du pouvoir, dont la source demeure « incertaine, voire invisible⁵⁴ » : *le* politique ne s’y confond que très partiellement avec *la* politique et constitue de ce fait moins une instance délimitable pouvant faire l’objet d’attaques frontales et ciblées qu’un tissu coercitif déterminant la *polis*, un « magma » regroupant la « dispersion anarchique des micropouvoirs auxquels l’individu se heurte de tous côtés, en sorte que le pouvoir finit par être pour lui comme l’élément même, destinal et maléfique, du monde humain⁵⁵. » Cette définition correspond à ce que Mikel Dufrenne nomme, en puisant dans la sagesse populaire, « le système », cette « notion si vague » qui désigne « l’expérience de tous ceux qui se sentent pris au piège, jouets de forces incompréhensibles » :

Le système est donc éprouvé comme une incontournable réalité : la présence universelle et insistante du pouvoir. Présence qui devient anonyme à force de se multiplier, et comme invisible à force d’être visible : les visages du pouvoir se brouillent parce qu’il y en a trop, même la hiérarchie – une structure comme une autre, qui distribue et donc relativise le pouvoir – disparaît à ses yeux : sur le conscrit le sergent a autant de pouvoir que le colonel ; les personnes qui détiennent le pouvoir se fondent dans un on ou un ils impersonnel. Je n’est pas annulé, mais il est réduit à l’impuissance par ce on tout-puissant⁵⁶.

Malgré ses accents frondeurs, le recueil adopte largement cette perspective parcellaire sur le pouvoir et multiplie en conséquence les scènes où la présence individuelle se « heurte » aux divers « visages » du pouvoir. Je pense notamment à ce « GARS » « DANS LE CORRIDOR » qui « a l’air d’avoir passé sa vie / à l’hôpital » et n’est pas concerné par « la faille des autres » puisqu’« il a une présence à son compte / [...] / rien que pour lui » (AS, 106), ou encore aux premiers vers de ce poème, qui problématise explicitement la tension universel/particulier inhérente à toute société organisée : « LA VIE C’EST SA VIE / d’abord et avant tout / que veux-tu / sa présence impose des limites / au désir d’absence » (AS, 108).

⁵⁴ Marie-Claire Kerbrat, « Figures imposées, figures imposantes. Figures du pouvoir », dans Marie-Claire Kerbrat, Danielle Le Gall et Sylvie Lelièvre-Botton, *Figures du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1994, p. 28.

⁵⁵ Mikel Dufrenne, *Subversion/Perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Politique éclatée », 1977, p. 56.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 13-14 et 56.

Je m'attarderai, dans ce chapitre, à l'inscription profonde du pouvoir dans le recueil, à sa présence absente, pour ainsi dire, d'autant plus « universelle et insistante » qu'elle transcende la représentation explicite. L'analyse sera l'occasion de montrer, notamment à l'aide de la néo-rhétorique du Groupe μ ainsi que des pensées de Mikel Dufrenne et Michel Foucault, comment le poète construit un monde social répondant à une logique carcérale et où le pouvoir, dépersonnalisé, se fond dans l'espace. Ce quadrillage disciplinaire affecte également la matière scripturale elle-même en ses déictiques, ses tropes et sa versification, mais le poète parvient à lui opposer une résistance poétique fondée sur l'ironie et le lyrisme.

1.1 Socialisation et enfermement : le pouvoir carcéral dans *Les amateurs de sentiments*

Comme l'indiquent les métaphores employées par Mikel Dufrenne pour décrire le système-magma (« air irrespirable », « totalité sans fissures », etc.), présenter le pouvoir par le bas, en se référant à l'expérience confuse qu'en font les dominés, implique de considérer le monde social comme un « piège⁵⁷ ». Les poèmes des *Amateurs de sentiments* font écho à cette idée en ce qu'ils décrivent la socialisation institutionnelle de l'individu comme un « enfermement », et ce, de façon particulièrement notable dans la première section du recueil (« Sentiment de travailler dur » [AS, 20-47]), qui relate en quelque sorte l'initiation au monde social du sujet poétique⁵⁸.

La partie de cette initiation qui me semble la plus importante, à ce propos, correspond à peu près à la période de l'adolescence. Après trois poèmes dépeignant une socialité avant tout primitive, une sorte d'état de nature où l'enfance s'écoule essentiellement dans la rue (« La

⁵⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁸ Bien qu'on retrouve dans cette section les jeux énonciatifs qui caractérisent le recueil, cinq des douze poèmes sont écrits au « Je », ce qui confère à l'énonciation une rare (et relative) unité dans l'œuvre. De plus, les poèmes paraissent suivre une progression plutôt linéaire réglée sur la vie humaine : on passe de l'enfance (« les enfants » [AS, 20], « t'as neuf ans » [AS, 22], « La saison commence à douze ans » [AS, 24]) à l'adolescence (« le gymnase » [AS, 26], « dans une cour d'école secondaire » [AS, 30]), puis de l'adolescence à l'âge adulte (« l'industrie me vénère je travaille » [AS, 32], « Au bureau ce matin j'ai fait un drôle de rêve » [AS, 42]).

saison commence à douze ans / de par les rues » [AS, 24]) et sous la menace de la violence criminelle (« et ça n'arrête jamais qu'au bout du poing / au bout du pied / au bout de la chaîne / de la bouteille / du couteau / du gun » [AS, 22]), le sujet poétique fait son entrée dans le « système » en étant jeté en prison, comme en témoigne sobrement une suite de deux textes qui circonscrivent cet emprisonnement et marquent l'apparition du « je » dans le recueil, à savoir les poèmes « [CAPTURE JE FAIS MON TEMPS ENTRE LA CELLULE C-38 / et le gymnase] » (AS, 26) et « [JE VIENS DE SORTIR D'UN SEJOUR LONGUE DUREE] » (AS, 28 ; ce premier vers renvoie directement aux derniers du poème précédent, « je sortirai détersif / dans dix ans » [AS, 26], et signale ainsi une ellipse temporelle).

Le choix de la prison comme première « institution civilisatrice » rencontrée par l'individu n'est pas neutre⁵⁹, et ce, d'autant plus qu'à la fin du deuxième poème, une ambiguïté peut semer le doute dans l'esprit du lecteur à propos de l'isotopie sur laquelle les références à l'univers carcéral doivent être lues :

avant j'étais seul j'étais très seul
devant la télévision
aujourd'hui je vais au-devant des autres
dans une cour d'école secondaire
en direct dans les gradins
nous sommes cinq cents (AS, 30)

Le découpage en vers, la disposition de ces derniers en une seule strophe et l'absence de ponctuation donnent au lecteur le choix d'intégrer le complément circonstanciel de lieu « dans une cour d'école secondaire » à deux propositions distinctes, soit celle constituée par le vers précédent (« aujourd'hui je vais au-devant des autres ») ou celle qui se trouve au dernier vers de l'extrait (« nous sommes cinq cents »). Un tel phénomène d'ambiguïté est typique du discours en vers, mais il y va ici de la signification globale du poème, voire de toute la séquence

⁵⁹ Il suggère entre autres une lecture belliqueuse de la socialité. Peter Sloterdijk présente, par exemple, la « violence pénale qui intervient quand le droit des hégémonies a été violé » comme « une forme légalisée » et chronique de la « nature violente des hégémonies [qui] réapparaît à la surface de façon non dissimulée. » Le philosophe ajoute, en note : « Ce n'est pas un hasard si, à notre époque, Michel Foucault, l'initiateur des analyses les plus pénétrantes du pouvoir, de la violence et de la "micro-politique", a pris comme point de départ le phénomène des violences disciplinaires, de la punition, des exécutions, de la surveillance, de la réclusion. » Cf. *Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987 [1983], p. 298.

évoquant la prison. En effet, dans le premier cas de figure, la « cour d'école secondaire » appartient à la temporalité mise en place par l'adverbe « aujourd'hui », qui est celle d'un présent postérieur à l'incarcération du sujet poétique et à partir duquel ce dernier énonce, non sans ironie, des faits généraux concernant son nouveau comportement⁶⁰. L'école et la prison étant ainsi clairement distinguées « temporellement », les références à l'univers carcéral figurant dans les deux poèmes mentionnés précédemment, qui se résument aux vers déjà cités (« CAPTURE JE FAIS MON TEMPS ENTRE LA CELLULE C-38 / et le gymnase » [AS, 26], « JE VIENS DE SORTIR D'UN SEJOUR LONGUE DUREE » [AS, 28] et la dernière strophe du premier poème : « je sortirai détersif / dans dix ans » [AS, 26]), devraient, en principe, faire l'objet d'une lecture « orthosémémique », pour reprendre la terminologie du Groupe μ ⁶¹. À l'inverse, choisir la deuxième option implique d'ancrer la « cour d'école secondaire » dans le présent associé au groupe verbal « sommes cinq cents », qui ne correspond pas nécessairement à celui, plus général, du troisième vers de l'extrait, mais peut-être davantage au temps de l'énonciation, immédiatement consécutif à la libération récente du sujet poétique (cette dernière est exprimée au passé récent dans le premier vers du poème). Toute la scène de la cour d'école et du rassemblement « en direct dans les gradins » coïnciderait donc avec la sortie de prison de l'énonciateur ou, pour être plus précis, la suivrait immédiatement, comme si l'école et la prison ne faisaient qu'un, que les références à l'univers carcéral devaient plutôt, dans les deux poèmes de la séquence, faire l'objet d'une lecture « métasémémique⁶² » procédant à l'homologation métaphorique prison/école, fondée principalement, ici, sur la discipline (« JE VIENS DE SORTIR D'UN SEJOUR LONGUE DUREE / j'avais penché du côté bas / je me suis fait redresser » [AS, 28]) et les restrictions spatiotemporelles (« CAPTURE JE FAIS MON TEMPS ENTRE LA CELLULE C-38 / et le gymnase » [AS, 26]).

Bien que j'aie présenté l'ambiguïté comme une alternative, la seconde option me paraît malgré tout primer légèrement du fait même de la présence d'une équivoque, car, comme le

⁶⁰ Le poème possède d'ailleurs une structure anaphorique articulée autour d'une opposition temporelle marquant le dressage accompli par le système pénitentiaire : « avant je me prenais pour une exception / maintenant je suis corrigé / et pour de bon » (AS, 28).

⁶¹ La lecture orthosémémique détermine « l'isotopie première ou "base" » d'un discours « à partir de lexèmes non-ambigus ». Cf. Groupe μ , *op. cit.*, p. 53 et 50.

⁶² Contrairement à la lecture « orthosémémique », la lecture « métasémémique » s'attache à décoder les « métasémèmes », c'est-à-dire « les figures comportant une manipulation sémantique », afin d'apporter des « solutions de lecture » aux allotopies qu'ils génèrent. Cf. *Ibid.*, p. 46 et 51.

rappelle le Groupe μ , on ne peut rigoureusement déterminer une isotopie de « base » que si le discours est actualisé dans un contexte⁶³, et le contexte qui permettrait de considérer l'isotopie /prison/ comme telle est ici opacifié par le faible nombre de termes s'indexant directement sur cette isotopie ainsi que par le caractère oblique et polysémique de ces derniers (seul « CELLULE » renvoie directement à l'univers carcéral sans toutefois lui être propre, alors que « cour d'école secondaire » est univoque). De plus, même si on choisissait de s'en tenir à une lecture strictement orthosémémique, il faudrait nécessairement relever la proximité entre la prison et l'école que suppose la dernière strophe du deuxième poème de la séquence (l'une mène à l'autre sans que le passage soit très contrasté). Il subsiste donc, dans l'incertitude, un rapport analogique (ou du moins de proximité) et profondément idéologique⁶⁴ entre l'école et la prison qui dénote un certain point de vue sur le monde social et ne va pas sans rappeler, à ce propos, l'idée foucauldienne d'« archipel carcéral⁶⁵ ». En effet, pour le philosophe, l'extension du système pénitentiaire « bien au-delà de l'emprisonnement légal » a notamment pour conséquence d'homogénéiser « le pouvoir légal de punir » et « le pouvoir technique de discipliner » « en effaçant ce qu'il peut y avoir de violent dans l'un et d'arbitraire dans l'autre⁶⁶ ». C'est précisément cet « effacement » que les poèmes de la séquence me semblent mettre au jour de façon critique en ce qu'ils laissent entendre, par juxtaposition ou métaphore (selon la lecture qu'on adopte), que l'éducation et la punition, loin de s'opposer, sont en fait deux visages d'une même violence inhérente à la socialisation et dont l'énonciateur ne manque pas de railler l'arbitraire : « avant je me croyais calepin solitaire aux savanes de brumes / je sais que mes

⁶³ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁴ Selon les rhétoriciens du Groupe μ , le « geste idéologique premier consiste à dissimuler ou à occulter les différences et contradictions propres à toute formation sociale sous des analogies et amalgames de caractère fictif. » *Cf. Ibid.*, p. 208.

⁶⁵ Pour Michel Foucault, « l'archipel carcéral » est formé par « une série d'institutions qui bien au-delà des frontières du droit criminel » (p. 347) constituent un « continuum carcéral qui diffuse les techniques pénitentiaires jusqu'aux plus innocentes disciplines » (p. 348), les transporte au « corps social tout entier » (p. 349 ; les écoles, notamment : « Quoi d'étonnant si la prison ressemble aux usines, aux écoles, aux casernes, aux hôpitaux, qui tous ressemblent aux prisons ? » [p. 264]). Ce « continuum » résulte, d'après le philosophe, de l'homogénéisation de l'« incarcération extra-pénale » (p. 347) « par l'intermédiaire de la prison d'une part avec les châtiments légaux, et d'autre part avec les mécanismes disciplinaires » (p. 348). *Cf. Michel Foucault, Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2017 [1975], p. 264 et 347-349.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 353-354.

répondants ne l'entendent pas de cette façon / je fais ce qu'il faut / quand il faut ce qu'ils font » (AS, 28).

Cette extension du carcéral à l'ensemble de la société est également suggérée dès le début de la séquence, dans le premier poème, qui met en relief la dimension spatiale de la « capture » du sujet – autrement dit la capacité du pouvoir à modifier les rapports unissant le corps et l'espace – et me semble conférer à l'emprisonnement une portée qui excède les limites du droit criminel, comme si la prison constituait, pour parler comme Mikel Dufrenne, un « piège [...] aux dimensions du monde social⁶⁷ » :

CAPTURE JE FAIS MON TEMPS ENTRE LA CELLULE C-38
et le gymnase

là-bas ça doit être la saison des bruits qui parfument
du rire bouclé du chrome
du vernis à ongle
des fleurs normales des cadeaux des étrangers fidèles

là-bas
de l'argent des cheveux aux papillons des cils
on se plie en deux pour se fendre en quatre
on vit à mesure
dans le génial des niaiseries

qui niaise est libre dans un monde endurci

là-bas là-haut
sur l'ombre déclinée du sol vert Labrador
les nuques obéissent aux règles des lèvres
le coin de la nappe verte entre les cuisses
le soleil enflamme le dernier cerf-volant
et tache de vin la soie de ta jupe

la fraîcheur de la chair a lié les jeunes amis

je sortirai détersif
dans dix ans (AS, 26)

Selon Marie-Claire Kerbrat, « les écrivains qu'intéresse la cité » opposent « la cité par définition (ou idéale) à la société par expérience (ou réelle) » et « constatent le hiatus qui sépare l'une de

⁶⁷ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 56.

l'autre⁶⁸ ». À mon sens, le poème donne moins à lire une scène d'emprisonnement « classique », axée, comme on aurait pu s'y attendre, sur l'action du pouvoir carcéral et la perte de la liberté du sujet, qu'une telle opposition. L'énonciateur définit sa « capture » essentiellement par la négative en construisant la représentation d'un ailleurs, distingué de l'espace pénitentiaire par la répétition anaphorique de l'adverbe « là-bas », où s'écoule une existence idyllique qui, comme l'indiquent d'entrée de jeu le passage d'un cadre spatiotemporel biographique à un autre relevant du cosmique (les « dix ans » de la peine sont remplacés par le temps cyclique de la « saison »), l'insistance du sujet poétique sur l'harmonie érotique des « jeunes amis » et la tonalité principalement générale, voire philosophique, du poème⁶⁹, transcende le registre du souvenir et incarne plutôt une socialité idéale. Cette dernière évoque le topos littéraire et utopique de l'Arcadie, cette « terre idyllique pastorale et harmonieuse⁷⁰ » qui « échapp[e], dans une certaine mesure, à la tenaille du dualisme – le partage des deux mondes, terrestre et céleste, matériel et spirituel, sensible et suprasensible⁷¹. » En effet, bien que la dimension spirituelle de l'utopie arcadienne soit absente du poème de Boisvert (le poète privilégie l'érotisme associé aux fictions arcadiennes modernes et contemporaines), les vers se rapportant à l'espace utopique (3 à 19) sont marqués par une poéticité de la médiation qui, à l'image de « certaines démarches magiques », tend « à produire un état d'indistinction des représentations et des significations⁷² » ainsi qu'à briser, en conséquence, certains dualismes traditionnels. Je pense notamment à l'auditif et à l'olfactif, confondus dans une synesthésie (« des bruits qui parfument »), ou encore à la nature et au monde humain (que ces derniers renvoient à des êtres ou à des choses), réconciliés par des métaphores (« papillons des cils », « le coin de la nappe verte entre les cuisses », « le soleil » qui « tache de vin la soie de ta jupe »). Il apparaît dans ces conditions que l'harmonie caractérisant la « saison » arcadienne décrite par l'énonciateur repose, comme le suggère l'image du vin tachant la jupe (métaphore

⁶⁸ Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 59.

⁶⁹ Citons l'emploi du pronom « on », du pluriel pour suggérer l'universalité des faits énoncés et de phrases à la syntaxe gnomique : « qui niaise est libre dans un monde endurci ».

⁷⁰ Contributeurs de Wikipédia, « Arcadie (poésie) », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Arcadie_\(poésie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arcadie_(poésie)) (page consultée le 4 octobre 2020).

⁷¹ François Flahault, « L'imaginaire pastoral. Un héritage païen en milieu chrétien », *L'Homme*, n^{os} 203-204, 2012, p. 502, <https://doi.org/10.4000/lhomme.23273> (page consultée le 4 octobre 2020).

⁷² Groupe μ, *op. cit.*, p. 209.

probable de l'ombre rougeâtre du soleil traversant le « cerf-volant »), sur la contamination entre les différents éléments de la réalité, un phénomène illustré de façon particulièrement éloquente par l'accumulation, sur les vers 3, 4, 5, 6 et 8, de compléments du nom « saison » que la lecture linéaire tend à lier ensemble en raison de l'absence de ponctuation. Au vers 6, par exemple, il est très difficile, voire impossible, de définir la nature exacte des relations déterminatives unissant les syntagmes « des fleurs normales », « des cadeaux » et « des étrangers fidèles », car ces dernières semblent se multiplier et permettre au moins quatre lectures différentes : 1) « des fleurs normales des cadeaux des étrangers fidèles » (les fleurs se rapportent aux saisons, les cadeaux, aux fleurs, et les étrangers, aux cadeaux) ; 2) « des fleurs normales[,] des cadeaux des étrangers fidèles » (les fleurs renvoient aux saisons, les cadeaux, également aux saisons, et les étrangers, aux cadeaux) ; 3) « des fleurs normales des cadeaux[,] des étrangers fidèles » (les fleurs complètent les saisons, les cadeaux, les fleurs, et les étrangers, les saisons) ; 4) « des fleurs normales[,] des cadeaux[,] des étrangers fidèles » (les trois groupes prépositionnels déterminent tous les saisons).

Or, comme je l'ai indiqué plus haut, Boisvert particularise quelque peu ce topos classique en en faisant, plus qu'un idéal de fusion charnelle et cosmique, le renversement, non pas, comme à l'époque de la libération sexuelle, de « l'hypocrisie répressive de la bourgeoise⁷³ », mais bien, ici, de l'ordre disciplinaire de la prison, qui figure, pour parler comme Kerbrat, « la société par expérience ». De fait, le poète oppose à cette expérience de la dure réalité du « monde endurci », au vers 12 notamment (isolé et ainsi mis en relief), « le génial des niaiseries » (notons la force de l'oxymore), qu'il érige, avec la « fraîcheur de la chair », en fondement du monde arcadien précédemment décrit et formalise, pour ainsi dire, dans le poème par l'intermédiaire d'une ironie diffuse : la langue poétique « niaise » en déroutant, comme le remarque Pozier, « clichés et formules » (AS, 14 ; exemple : « on se plie en deux pour se fendre en quatre »), mais aussi et surtout en détournant le lexique de la discipline, comme en témoigne l'adjonction aux « fleurs » et, par la même occasion, à l'isotopie /cosmos/ de l'épithète « normales » (le normal passe de l'arbitraire du normatif à l'évidence du cycle, en quelque sorte), ou encore la

⁷³ François Flahault, art. cit., p. 537.

métaphore « règles des lèvres », qui souligne le caractère abstrait de la discipline et le renverse en érotisant cette dernière.

Néanmoins, si ces déplacements ironiques confèrent une certaine force contestataire à l'« Arcadie niaiseuse » construite par l'énonciateur, ils révèlent également, par opposition, que celle-ci prend naissance dans l'écrin du pouvoir, qu'elle se définit à partir de lui sans vraiment remettre en question la subordination de l'idéal au réel. Je n'ai pas choisi, à ce propos, l'image de l'écrin au hasard, car il m'apparaît que, conformément à ce que j'ai écrit plus haut concernant le système-magma, la prégnance du pouvoir carcéral est d'autant plus importante que ce dernier, à défaut d'être représenté de façon claire et frontale, se fond dans l'espace du poème, qui adopte une structure d'enfermement culminant par le retour mortifère de l'ironie sur elle-même. En effet, les vers se rapportant à l'utopie arcadienne, dont l'irréalité est d'emblée signalée par le caractère hypothétique du troisième vers (« ça doit être »), sont en quelque sorte « enclavés », à la manière d'une distension spatiotemporelle, entre les deux strophes renvoyant à l'espace carcéral, mais cette marge utopique est pénétrée par le pouvoir dans la dernière strophe du poème, où l'énonciateur anticipe sa sortie de prison et file la métaphore hygiénique pour mieux la détraquer en se comparant à un « détersif », opposant ainsi l'homogénéité et la propreté visées par le nettoyage à l'impureté constitutive de l'harmonie arcadienne, lesquelles, malgré leur ressemblance, ne sont en rien synonymes. Certes, « [l]e procès médiateur désigne l'univers des choses comme lieu homogène, régi par des lois d'identité et fondé sur un ordre qui peut même être hiérarchique⁷⁴ », mais l'harmonie médiatrice réconcilie des éléments hétérogènes sans nier leur hétérogénéité, « aménag[e] les discordances propres à la réalité⁷⁵ », alors que l'homogénéisation du monde comprise comme un « nettoyage » est mue par un « désir transgressif de complétude » conduisant à la suppression artificielle de ces « discordances⁷⁶ ». C'est précisément ce que met en lumière le second poème de la séquence, qui reprend la métaphore du lavage pour lui faire signifier la

⁷⁴ Groupe μ , *op. cit.*, p. 209.

⁷⁵ François Flahault, art. cit., p. 534.

⁷⁶ *Ibid.*

standardisation, opérée par le système carcéral/scolaire, du rapport qu'entretient l'énonciateur avec son corps, l'espace dans lequel il évolue et la collectivité :

avant je marchais l'indolence des grèves en amateur
maintenant c'est standard
avec des pantalons dans la garde-robe
et le jupon bleu frisé dans le panier à linge
à côté de la laveuse blanche
qu'ils nous ont donnée (AS, 28)

Ainsi, plus qu'une application de la justice pénale, l'emprisonnement est ici l'occasion d'un choc de deux conceptions de la socialité et constitue de ce fait un véritable processus de socialisation débouchant sur l'intégration forcée de l'énonciateur à un ordre social autre, ou, pour le dire comme Foucault, « une entreprise de modification des individus que la privation de liberté permet de faire fonctionner dans le système légal⁷⁷. » En accordant une valeur possiblement métaphorique à la prison et en la plaçant au cœur d'une réflexion sur la cité, Boisvert la présente moins comme une institution clairement définie, personnifiable et identifiable, que comme une « forme » impersonnelle transférable à l'ensemble de la société, un « système » symbolisant l'entrée dans cette dernière, assimilée à la réclusion (la définition du sujet par le travail suit la séquence carcérale : « l'industrie me vénère je travaille » [AS, 32]) et au « refus d'accepter la condition humaine et de "faire avec" l'irréductible disparité entre les êtres⁷⁸ ». Cette extension du carcéral est d'ailleurs appuyée par le fait que la vision du monde totalitaire attribuée par Boisvert au pouvoir carcéral via la métaphore du ménage traverse l'œuvre du poète, car elle ne va pas sans rappeler une notion qu'il expose, une décennie plus tard, dans son triptyque *Cultures périphériques*, c'est-à-dire la « pensée niaiseuse », qui caractérise toutes les formes illégitimes du politique dans la poésie de Boisvert (le fédéralisme canadien, l'impérialisme américain, le néolibéralisme, etc.) et que Janie Handfield définit comme « cet état d'esprit qui fait que l'on catégorise tout pour donner du sens à ce qui nous entoure de peur de se laisser prendre par le vide⁷⁹ » : « Le penseur niaiseux éprouve un désir

⁷⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, op. cit., p. 269.

⁷⁸ François Flahault, art. cit., p. 534.

⁷⁹ Janie Handfield, op. cit., p. 3.

féroce de faire le ménage dans la vie en général, avec une insistance marquée pour celle des autres⁸⁰ », écrit Boisvert, au début des *Chaouins*.

1.2 L’empreinte du pouvoir

Bien entendu, l’idée d’« archipel carcéral », que j’ai évoquée pour situer les représentations du système pénitentiaire émergeant de ma lecture du recueil, ne s’applique que très partiellement aux poèmes des *Amateurs de sentiments* : Boisvert ne met pas vraiment en scène une société de surveillance ayant un fonctionnement panoptique et refuse le plus souvent, on l’a vu, de reconnaître au pouvoir une fonction edificatrice⁸¹, pour ne nommer que ces deux discordances. Cela dit, je crois que le recueil actualise les correspondances relevées précédemment entre la prison et la société en ce qu’il présente cette dernière comme un espace d’enfermement mortifère. Je retiens par conséquent, de la pensée de Foucault, cette idée selon laquelle le pouvoir peut être désindividualisé et avoir son principe, comme l’illustraient déjà dans une certaine mesure les poèmes de prison, « moins dans une personne que dans une certaine distribution concertée des corps, des surfaces, des lumières, des regards⁸² », idée qui décrit bien, à mon sens, une modalité importante de la représentation du pouvoir comme présence absente, « invisible à force d’être visible », mais non moins « universelle et insistante⁸³ », dans le recueil et qui, à ce propos, n’est pas sans lien avec la définition phénoménologique du « système » donnée par Mikel Dufrenne⁸⁴. En effet, le pouvoir politique et son caractère paradoxalement incontournable, dans *Les amateurs de sentiments*, se

⁸⁰ Yves Boisvert, *Les Chaouins*, *op. cit.*, sans pagination.

⁸¹ Selon Michel Foucault, le pouvoir adopte un schéma panoptique pour « rendre plus fortes les forces sociales – augmenter la production, développer l’économie, répandre l’instruction, élever le niveau de la morale publique » – et non pas dans le but « de les confisquer ou de les brider ». Cf. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, *op. cit.*, p. 242.

⁸² *Ibid.*, p. 235.

⁸³ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 56.

⁸⁴ Dans son plaidoyer en faveur d’une analyse du pouvoir prenant en compte les individus, Dufrenne qualifie la démarche de Foucault d’« [e]xemplaire » en ce qu’elle « ne découvre pas un système », mais s’applique plutôt « à suivre une prolifération et une dispersion, le mouvement brownien du pouvoir. » Cf. *Ibid.*, p. 48-49.

manifestent notamment, au-delà de la personnalisation supposée par les figures humaines et les objets symboliques (ces derniers « ne sont que l'émanation ou le prolongement de celui [ceux] qui exerce[nt] l'autorité⁸⁵ »), sous forme d'« empreinte », une notion proposée par Marie-Claire Kerbrat qui désigne les manières dont le pouvoir s'approprie l'espace en y laissant des traces matérielles, architecturales⁸⁶ (configurations routières, monuments, édifices, quartiers, etc.).

Dans *Les amateurs de sentiments*, cette empreinte du pouvoir s'exprime principalement à travers une imagerie urbaine plutôt conforme à celle du monde littéraire des années quatre-vingts, c'est-à-dire axée sur les dérives de l'étalement urbain (transposées dans la langue poétique via divers jeux analogiques entre les déchets et les pauvres entassés⁸⁷, la circulation des corps et des biens, entre autres) et, plus précisément, sur la multiplication de ce que Marc Augé a nommé « non-lieux », ces « espaces de circulation, de consommation et de communication⁸⁸ » dont l'extension, dans le recueil, dessine les contours d'un piège. Le caractère implacable de ce dernier se fait particulièrement sentir au début de la deuxième section du recueil, éloquentement intitulée « Sentiment d'être fait à l'os », où la « ville » tente d'annexer ses marges, pour ainsi dire, et se heurte à des misérables que le poète qualifie de « nomades » pour insister sur la dimension spatiale de la domination :

ÇA DOMINE ET C'EST TOUT

Ordures

Terre d'asile

Enfants du malheur

et les rats et les poux et les oiseaux de passage

dans les sacs verts de la vie domestique

⁸⁵ Geneviève Dewulf, « Figures du pouvoir : introduction », dans Geneviève Dewulf *et al.* (dir.), *Figures du pouvoir*. Gorgias – Britannicus – La fortune des Rougon, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Prépa-Concours-Sciences », 1994, p. 135.

⁸⁶ Cf. Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 48-50.

⁸⁷ Cf. Charles Grivel, « Les déchets de la littérature », dans Michel Biron et Pierre Popovic (éd.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI^e Colloque international de sociocritique (Université de Montréal, septembre 1993), Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 31-51.

⁸⁸ Marc Augé, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, vol. 2, n° 87, 2010, p. 172, <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm> (page consultée le 17 octobre 2020).

Le bidonville l'arrière-pays la *scrap*
la ville veut reloger les nomades
dans des cités de transit ghettos ou quartiers
sous les déchets

LE PILLAGE A SAUVE DES VIES HUMAINES

Rénovation restauration démolition déplacement
ségrégation gaspillage abandon rejet
une ville s'effrite dans ses fêlures
s'éventre se déchire

Nuit silence brouillard et gaz
ponts toujours bloqués
en attendant vous vous êtes endormis dans l'oxyde
vos rêves carbonent à rabais (AS, 50)

En démantelant le « bidonville » pour ériger des « cités de transit » et des « ponts toujours bloqués », le pouvoir municipal plaque sur le paysage urbain une discipline analogue à celle du système carcéral et s'adonne ainsi, à son tour, à une sorte de « nettoyage » (« Rénovation restauration ») fondé sur le quadrillage de l'espace et la discrimination nette du centre et de la périphérie, de l'inclus et du rejeté. L'énonciateur insiste sur ce dernier point et reprend à son compte, pour illustrer la violence de l'exclusion, la multiplicité de « qualificatifs contradictoires » et « révélateurs de l'ambiguïté des objectifs » des dispositifs de « traitement urbain de la pauvreté⁸⁹ » qui ont circulé dans la sphère publique, privilégiant de ce fait les interprétations qui ont présenté les cités de transit comme des « habitat[s] ségrégué[s] » et des « dispositifs de surveillance et de coercition qui enserrant leur population⁹⁰. » Je pense notamment à la gradation s'étalant sur les deux premiers vers de la troisième strophe, qui, partant des termes euphémiques du pouvoir (« Rénovation, restauration »), regroupe des mots toujours plus axés sur la désagrégation, l'effritement (pour reprendre l'image du vers suivant), et culmine sur le lexème « rejet », terme pivot de l'homologation métaphorique nomades/déchets, afin de

⁸⁹ Muriel Cohen et Cédric David, « Les cités de transit : le traitement urbain de la pauvreté à l'heure de la décolonisation », *Métropolitiques*, 29 février 2012, p. 1, <https://metropolitiques.eu/IMG/pdf/MET-Cohen-David.pdf> (page consultée le 20 octobre 2020).

⁹⁰ Jean-Paul Tricart, « Genèse d'un dispositif d'assistance : les "cités de transit" », *Revue française de sociologie*, vol. 18, n° 4, 1977, p. 602, https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1977_num_18_4_6895 (page consultée le 21 octobre 2020). Le qualificatif le plus intéressant en ce qui concerne mon propos est sans doute celui d'« habitat-prison », proposé par Claude Liscia et Françoise Orlic dans « Les cités de transit, un grand renfermement », *Les Temps Modernes*, n° 341, décembre 1974, p. 586-613.

suggérer que la remise à neuf entamée par les autorités municipales signifie davantage la déchéation de l'ancien (dont les nomades font partie). Il y a en outre l'énumération au troisième vers de la deuxième strophe, qui met sur le même pied les « cités de transit », les « ghettos » et les dépotoirs (« quartiers sous les déchets »), une indistinction des niveaux de coercition exacerbée par le recours ironique à la métaphore guerrière (le « pillage ») dans le vers suivant, dont le caractère antithétique jusqu'à l'incongruité rappelle les slogans contradictoires du « Party » dans *1984* de George Orwell, mais aussi ceux, bien réels, des nazis : « La propreté c'est la santé » (« *Reinlichkeit ist Gesundheit* »), « Le travail rend libre » (« *Arbeit macht frei* »), etc. Les mots « Nuit » et « brouillard » dans le premier vers de la dernière strophe du poème resémantisent d'ailleurs le « gaz » (carbonique des voitures, vraisemblablement), qui « endor[t] dans l'oxyde », en ce qu'ils rappellent avec insistance le titre d'un célèbre documentaire d'Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*⁹¹, portant sur les camps de concentration et d'extermination du régime nazi. Cette association radicale, fondée sur l'idée de considérer des êtres humains comme des déchets⁹², dévoile par exagération « la nudité même des rapports de force⁹³ », mais exprime aussi la destruction de l'individu qui fait face à une violence d'État systématisée et dépersonnalisée, profondément ancrée dans la guerre, et dont la Shoah a donné un exemple sans équivalent dans l'histoire. Certains passages du texte que Jean Cayrol a écrit pour le film rappellent même, dans une certaine mesure, le « système » défini par Dufrenne et les propos de Jean-Paul Tricart sur les cités de transit : pour Cayrol, les camps constituent un « univers fini, fermé, limité par les miradors », des « cité[s] vraisemblable[s] » et « reconstitu[ées] » dont la réalité est « méprisée par ceux qui la fabriquent, insaisissable pour ceux qui la subissent⁹⁴ ».

⁹¹ Alain Resnais, *Nuit et Brouillard*, 16 mm, Argos Films/Como-Films, France, 1956, 32 minutes. « Nuit et brouillard » est la traduction française de l'expression allemande « Nacht und Nebel », qui servait à désigner, au temps du Troisième Reich, l'ensemble des mesures d'application d'un décret du 7 décembre 1941 ordonnant la déportation des opposants au régime nazi et, par extension, les personnes visées par ce décret, auxquelles la Gestapo faisait subir une disparition forcée.

⁹² On peut voir, vers la fin du film de Resnais, des images horribles d'un bulldozer poussant des dizaines de corps squelettiques dans une fosse commune, comme sur un site d'enfouissement.

⁹³ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁴ Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard*, extrait du livret DVD, Neuilly-sur-Seine/Paris, Éditions Argos Films Florence Dauman/Éditions Fayard, 1997, p. 1-3, https://musee-resistance-chateaubriant.fr/wp-content/uploads/2020/04/nuitetbrouillard_textejeancayrol_v20161031a.pdf (page consultée le 29 octobre 2021).

La tyrannie de l'administration municipale se traduit ainsi, d'une part, par une appropriation belliqueuse, voire mortifère, de l'espace urbain et, comme le laisse entendre d'autre part l'incrustation métaphorique du gaz dans les rêves des nomades (« vos rêves carbonent à rabais »), par une confusion de l'ordre public et de l'ordre privé, car, ainsi que le rappelle Marie-Claire Kerbrat à propos du logement social, « entasser des milliers de pauvres gens dans [d]es tours et [des] barres de béton d'où ils ne peuvent que contempler que les tours et barres qui les entourent et leur barrent l'horizon, c'est leur interdire toute possibilité de retrait, d'isolement, de silence, de vie privée donc⁹⁵ ». Ces deux composantes du rapport de domination sont d'ailleurs condensées dans le premier vers d'un des poèmes subséquents de la séquence sur le bidonville : « EXIGUÏTE PRECAIRE POUR L'ENCERCLEMENT DES CONDAMNES » (AS, 54).

Le plus intéressant demeure toutefois que cet « encerclement » est d'autant plus inéluctable et étouffant que le pouvoir, dont le nom ne tient qu'à un déterminant (*la ville au lieu d'une ville*, à quelques vers d'intervalle), se confond presque entièrement avec son empreinte, se soustrait en partie au regard surplombant du témoin adopté par le sujet poétique, qui interpelle les nomades jusque dans leur sommeil (voir la dernière strophe) et dévoile, sous l'ordre civil, l'« ordre de bataille⁹⁶ », mais donne aussi forme à l'expérience confuse de la domination. En effet, si on excepte la périphrase verbale « veut reloger », les actions attribuées directement à la ville, qui composent en fait la gradation que j'ai commentée plus haut (deux premiers vers de la troisième strophe), sont entièrement isolées et nominalisées, ce qui a pour conséquence de les absolutiser, comme si l'appropriation de l'espace urbain par les autorités constituait une sorte de phénomène cosmologique s'accomplissant de lui-même, de manière perpétuelle et sans l'intervention d'une quelconque volonté humaine, et que le pouvoir finissait par être, pour reprendre les mots de Dufrenne, « l'élément même, destinal et maléfique, du monde humain⁹⁷ » : « ÇA DOMINE ET C'EST TOUT », affirme d'entrée de jeu l'énonciateur. C'est d'ailleurs toute la concrétude de l'empreinte, avant le visage de ses concepteurs, que le poème, plus performatif que représentatif, donne à voir avec sa syntaxe éminemment parataxique

⁹⁵ Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 50.

⁹⁶ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁷ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 56.

(juxtaposition de syntagmes nominaux, de divers compléments et faible nombre de verbes conjugués) et sa disposition marquée, plus qu'ailleurs dans le recueil, par l'alinéa et le blanc typographique, qui miment en quelque sorte l'empilement des déchets et la déchirure du tissu urbain.

Cette dimension globale et inévitable du pouvoir, figurée par l'empreinte de ce dernier et dont le démantèlement du bidonville constitue l'expression la plus nue, est aussi renforcée par le fait que la confusion des ordres découlant de la domination spatiale des autorités s'étend à tout le recueil, où l'expérience de l'espace social urbanisé s'inscrit systématiquement sous le signe de l'étouffement, du resserrement. Par exemple, le transport en commun (surtout l'autobus), toujours bondé et se déplaçant sur un circuit fermé et prévisible, peut symboliser à la fois le manque de profondeur de la pensée de l'électorat (« CHAQUE COTE DE L'AUTOBUS / c'est plus foncé / et ça fonce // [...] qui monte bloque / qui descend tombe // l'électeur rentre dans sa lisière » [AS, 76]) et l'assimilation du consommateur effréné à la marchandise qu'il convoite du fait de sa « circulation » dans l'espace (« ILS SE PRECIPITENT SUR LES AFFICHES DE BAS-CULOTTES / et les dévorent / profitant ainsi des rabais du transport en commun » [AS, 96] ; « enfin! un centre d'achats / avec le terme du plaisir / entre les bras du carrosse / ensuite l'autobus / les marges serrent la foule » [AS, 100]). C'est toutefois, au-delà de la représentation explicite de « non-lieux », par une sorte de détraquage, à même les métaphores, du procès médiateur fondant l'harmonie du monde arcadien du début du recueil que le monde social marqué par l'empreinte du pouvoir apparaît le plus comme un espace d'enfermement mortifère, car souvent, la médiation semble moins favoriser la réconciliation des contraires qu'une proximité malsaine entre l'humain, les biens de consommation et même la nature :

LA PLEVRE DU CIEL FAIT UN PLI
les soleils pourpres sont entamés
par la circulation des choses
les bêtes sont drôles dans l'inceste
dans la promiscuité
dans l'obscène
ou dans la promiscuité
ou dans l'inceste du vent

ceux qui voyagent ne voyagent pas assez (AS, 56)

Si on suit les rhétoriciens du Groupe μ , ce poème développe ce que ces derniers nomment un « éthos poétique », qualifié par eux d'« euphorique », en ce qu'il propose, par le biais de métaphores, une médiation rhétorique de l'opposition homme/nature⁹⁸. Force est toutefois de constater que, si « les oppositions, du fait même d'être construites par des procédés rhétoriques, sont surmontées virtuellement par la désignation du lieu médiateur par excellence qu'est le langage⁹⁹ », la médiation se fait ici sur un mode nettement dysphorique qui donne à l'indistinction sémantique qu'elle produit l'allure morbide de la promiscuité incestueuse traversant la structure sémantico-formelle du poème (les répétitions anaphoriques et leur effet accumulatif matérialisent en quelque sorte la promiscuité). En effet, les métaphores qui induisent une lecture /anthropos/ de thèmes cosmologiques, loin « d'humaniser le cosmos [...] pour en réduire la violence¹⁰⁰ », augmentent plutôt cette dernière (le vent devient incestueux, par exemple), et confèrent au corps malade étouffé par la circulation, à l'inverse, une sorte d'éternité cosmologique qui, paradoxalement, surpasse presque celle du monde naturel, fragilisé par sa corporalisation (voir le premier vers du poème) et littéralement « entam[é] par la circulation des choses », comme si la médiation tournait à l'avantage du monde social et traduisait une extension asphyxiante de ce dernier à l'échelle de l'univers (la comparaison implicite de la proximité des « bêtes » regroupées à « l'inceste » renverse d'ailleurs l'idéal d'harmonie homme/nature que représente traditionnellement la vie pastorale). Cette extension, suggérée de façon ironique par le dernier vers du poème, est actualisée dans près de l'entièreté du recueil, car de multiples traces de l'empreinte rhétorique du pouvoir, pour ainsi dire, sont disséminées çà et là, hors des poèmes strictement axés sur le contrôle social et la politique, et dessinent les contours d'un espace social pratiquement sans limites qui, du fait de son caractère menaçant et étouffant, s'apparente à un piège : on retrouve notamment la projection du corps malade sur le paysage naturel (« DU BASCUL DES PESANTEURS AUX TRANSFUSIONS D'ÉTOILES » [AS, 20]) et, inversement, l'animalisation objectifiante de l'humain via la métaphore de la boucherie (« au magasin la viande est présentée / voici du cœur / voici du sang / voilà ce qui arrive / à la plupart des gens » [AS, 38], « les poumons se réveillent terrifiés / et gigotent

⁹⁸ Groupe μ , *op. cit.*, p. 104.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 208.

dans le stretch'n'seal » [AS, 40]), mais aussi la chosification du cosmos (« le ciel s'est cassé dans le grichage des poids lourds » [AS, 20], « la brume cellophane la ville » [AS, 58], « LA CIRCULATION DE LA VILLE S'ACCUMULE DANS UN TUYAU », « les océans s'émiettent dans l'aspirine » [AS, 78], « nous nous en lavons les mains / dans le fleuve / ce restant de lavabo » [AS, 88]) et quelques mentions plus référentielles des procès médiateurs précédemment nommés (« les espaces nous enfoncent » [AS, 74], « il faut que le ciel la mer et le volcan / s'incarnent dans une peau humaine / pour que sa défaite ou sa gloire / soit parfaite » [AS, 114]).

La nature apparaît ainsi, à travers l'extension cosmique de l'empreinte du pouvoir, non pas comme une force souveraine, soustraite à la juridiction des humains et susceptible d'en exposer la vanité, mais bien comme une expression limite de l'inhumanité propre à l'expérience du « système », qui est impitoyable et incompréhensible pour ceux qui le vivent de l'intérieur : « Le système, c'est l'inhumain – non pas le milieu naturel, si imprévisible et parfois si écrasant qu'il puisse être, mais le milieu social : seul l'humain peut être inhumain¹⁰¹. » Cette « inhumanité » est ici celle des « autoroutes » (AS, 52) et du « goudron », d'un enfer urbain sans flammes, mais où « 400 degrés de noirceur montent des asphaltes » (AS, 54).

1.3 La poésie d'un amateur : entre mauvaise conscience et résistance sentimentale

Comme l'ont montré les analyses précédentes, l'empreinte du « système » s'étend jusqu'à l'écriture poétique elle-même (déictiques, thèmes, tropes, versification, etc.), qui se trouve en quelque sorte dérangée dans son fonctionnement rhétorique, mais cela ne signifie pas pour autant que cette dernière se limite à la répétition stérile du point de vue partiel des dominés. En donnant forme à la présence absente du pouvoir et « voix » à la « guerre silencieuse » au principe de son existence, Boisvert exerce ce qui, selon Marie-Claire Kerbrat, constitue « le

¹⁰¹ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 14.

pouvoir des écrivains », soit « celui de donner à voir¹⁰² » : toute représentation du pouvoir est indissociable d'une prise de position. C'est pourquoi il faut soulever la question de la représentation de la poésie, et plus précisément de la fonction qui lui est attribuée, dans *Les amateurs de sentiments*. Le recueil, si on le compare à d'autres livres du poète, ne met pas vraiment l'accent sur l'autoréflexivité, mais demeure traversé en filigrane par une isotopie /logos/, pour reprendre la terminologie du Groupe μ , qui définit un « pouvoir poétique » opposant au piège urbain et mortifère mis en place par les autorités une lucidité dérangeante de même qu'un espace autre, sentimental.

Dans la première partie du recueil, la socialisation ratée du sujet est associée discrètement à la figure du poète, dont la conscience est tourmentée par une vision lucide et morose du monde social :

SUPER MODERNE

Au bureau ce matin j'ai fait un drôle de rêve
il y avait partout de la glace et du crime
il y avait des morts que la vie rassassine
et des monstres plastiques ramollis par la fièvre

je rêvais de ghettos aux soleils écarlates
qui sortent des fenêtres en criant leur mémoire
et des filles violentes rajeunies par le soir
changeant de destin comme on change de cravate

des fureurs adversaires volaient pour l'indifférence
aux malheurs objectifs des chèques pas signés
aux pièges hydrauliques des hasards calculés
aux disques de gravier qui traversaient ta danse

au bureau ce matin j'ai fait un drôle de rêve
midi sonna et les hommes ne m'ont pas réveillé (AS, 42)

Cette vision cauchemardesque d'un « monde endurci » (AS, 26) et précaire, qui annonce en quelque sorte l'empreinte du pouvoir et la violence belliqueuse qu'elle recèle (plus exposées dans les deux sections suivantes : « Sentiment d'être fait à l'os » et « Sentiment des corps »), peut être attribuée, à mon sens, à une image du poète qui se confondrait ici avec le sujet

¹⁰² Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 60.

poétique, car une isotopie /logos/ se manifeste dans la forme du poème, composé, si on excepte le distique final, de quatrains d'alexandrins rimés, un clin d'œil à la poésie classique¹⁰³ notable du fait de son unicité dans le recueil. Le poète apparaît alors comme celui qui, de par son exclusion relative du monde de la production (il dort au travail), arrive à redoubler, dans la forme poétique, le « rêve éveillé¹⁰⁴ » constitué par la réalité afin de prendre de la distance par rapport à elle et d'ainsi dévoiler son envers, qui contraste grandement avec la scène de bureau. Cette posture¹⁰⁵ rappelle la figure benjaminienne du poète « trafiqueur », qui « ne dit pas seulement l'échec de sa parole au sein de la société marchande », mais « aussi ce qui, dans ce monde aliéné, est voué à l'échec », et ce, « en empruntant ses discours et ses idéologies pour les trafiquer ensuite en de multiples figures¹⁰⁶ ».

En rêvant plus assidûment que les autres le rêve de la réalité, le poète fait en sorte que « la clarté se ruine dans l'improbable » (AS, 44) et incarne pour ainsi dire la mauvaise conscience de la société, comme en témoigne le poème qui suit immédiatement le dernier que j'ai cité et conclut le parcours initiatique traversant la première section du recueil, où un sujet collectif (on/nous) stigmatise violemment un « tu » qui, par sa lucidité implacable et sa seule présence, gâche les fêtes de la vie :

un grand bal est annoncé
les élus se déplacent
ils ont hâte de fêter ça
cette victoire ce raz-de-marée ce balayage
tu te concentres la tête entre les mains
alors le verrou tourne la porte se barre
ou bien il s'est produit un accident

¹⁰³ Pour être plus précis, la versification ici déployée est tributaire de l'assouplissement connu par le vers français à la fin du XIX^e siècle (apocopes, rime remplacée par une assonance). Les vers 9 et 14 ne sont pas métriques, mais « se renforce[nt] de la structure contextuelle » et confèrent ainsi au mètre « une autonomie et une valeur de principe. » Cf. Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2016, p. 109.

¹⁰⁴ Pierre Popovic, art. cit., p. 29.

¹⁰⁵ Le terme « posture » désigne, ici et dans tout le mémoire, la manière dont le sujet poétique définit la place que le poète (autrement dit la sienne) et la poésie occupent ou doivent occuper face au pouvoir politique. Il concerne donc la représentation de la poésie et la fonction qui lui est attribuée dans les textes, et non des stratégies de légitimation symbolique mises en œuvre par l'auteur, comme c'est notamment le cas chez Jérôme Meizoz. Cf. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007 ; et *Id.*, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011.

¹⁰⁶ Michel Biron, art. cit., p. 19-20.

ou bien les gens tombent soudainement malades
et le bal n'a pas lieu
tout va mal
tout va de travers
des amateurs relèvent une qualité
tu proclames au moins quarante défauts graves (AS, 44-46)

À l'instar de plusieurs autres poèmes du recueil, celui-ci entretient un flou énonciatif impossible à démêler de manière absolue : le « tu » n'est jamais nommé, et le sujet de l'énonciation se désigne par le couple on/nous (« ON SE PROPOSE DE FAIRE UN VOYAGE / tu nous annonces que le pays est en guerre » [AS, 44]). Mais je crois qu'il ne serait pas trop imprudent de faire l'hypothèse que le « tu » renvoie au poète et que ce dernier assume, dans l'ombre, la responsabilité du discours, qui devrait être considéré, selon cette perspective, comme rapporté de manière détournée. En effet, la référence aux « amateurs », qui revient d'ailleurs (AS, 36) dans cette section (la première, « Sentiment de travailler dur ») plus axée que les autres sur le sujet poétique, peut-être lue comme un clin d'œil autoréflexif au titre du recueil. De plus, certains éléments dans le poème, notamment quelques gradations regroupant des formules toutes faites (ex. « cette victoire ce raz-de-marée ce balayage »), des exagérations (ex. « des groupes habituels éclatent d'allégresse » [avant l'extrait cité plus haut]) et, plus généralement, l'emploi d'un ton emphatique (ex. « *ou bien* il s'est produit un accident / *ou bien* les gens tombent *soudainement* malades / et le bal n'a pas lieu / *tout va mal* / *tout va de travers* » [AS, 44-46] ; je souligne), trahissent à mon avis l'action d'une ironie polyphonique dont le principe, énoncé par Oswald Ducrot, « revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde¹⁰⁷. » Si on suit Ducrot à la lettre, le locuteur serait ici le sujet collectif, désigné par les pronoms « on » et « nous ». Les marqueurs ironiques mentionnés plus haut m'incitent toutefois, bien que des « mots précis » lui soient attribués, à considérer cette entité linguistique comme un énonciateur, car la position hostile de

¹⁰⁷ Oswald Ducrot, *loc. cit.*, p. 211. Pour bien comprendre cette définition, il faut connaître la distinction établie par Ducrot entre « locuteur » et « énonciateur » : « J'appelle "énonciateurs" ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils "parlent", c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. » Le locuteur est, quant à lui, l'entité qui s'exprime explicitement à travers l'énonciation et peut, de ce fait, mettre en scène un ou des énonciateurs. Cf. *Ibid.*, p. 203-204.

la collectivité à l'égard du « tu » paraît mise à distance de l'intérieur, ironiquement mise en scène par une sorte de locuteur fantôme soucieux d'en démontrer l'absurdité. Il s'agit, en l'occurrence, du poète, caché derrière le « on/nous », dont il reprend le discours accusateur pour mieux le ridiculiser. En présentant sa voix critique comme celle de sa cible, le sujet poétique applique donc de manière radicale la technique de l'ironie, qui « consiste toujours à faire dire, par quelqu'un d'autre que le locuteur, des choses évidemment absurdes », mais sans indiquer qu'on rapporte un discours tenu par quelqu'un d'autre : « il faut "faire comme si" ce discours était réellement tenu, et tenu dans l'énonciation elle-même¹⁰⁸. »

L'ironie accentue ici, parfois jusqu'à l'absurde, le contraste entre l'espoir de la collectivité et son anéantissement par le « tu » dans le but de suggérer que la faute de ce dernier est peut-être moins d'avoir réellement causé les malheurs dont il est tenu responsable que d'avoir empêché le « on/nous », qui chercherait naïvement un bouc émissaire universel, de nier la dure réalité. Par exemple, si, dans l'extrait cité plus haut en retrait, la responsabilité du destinataire dans la mise en lumière de l'amateurisme des « amateurs » est assez claire (« des amateurs relèvent une qualité / *tu proclames* au moins quarante défauts graves » ; je souligne), le lien causal est beaucoup moins évident dans le cas de l'annulation du bal des « élus », où le « tu » apparaît pratiquement comme un télépathe ou un sorcier : « tu te concentres la tête entre les mains / alors le verrou tourne la porte se barre / ou bien il s'est produit un accident / ou bien les gens tombent soudainement malades / et le bal n'a pas lieu » (AS, 44-46). Ce brouillage porteur d'absurdité est largement dominant dans le poème et tend à faire du destinataire, dont la seule présence est indésirable (« des groupes habituels éclatent d'allégresse / tu te présentes les amis s'insultent » [AS, 44]), l'incarnation allégorique et, dans le contexte, hyperbolique (il est plutôt exagéré d'attribuer le sort à un être humain), du *fatum*, des aléas de l'existence eux-mêmes et de sa précarité fondamentale. Donc, si on suit mon interprétation, le poète définirait sa place dans la société, au terme de son parcours initiatique, comme celle d'un paria dont la parole ironique et critique tiendrait de la malédiction, avec toute la performativité que cela suppose, en ce qu'elle brise systématiquement l'illusion de paix et de bonheur qui justifie le monde social. La dimension électorale du poème (« élus », « victoire », « raz-de-marée », « balayage »,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 210-211.

« proclames ») confère d'ailleurs une portée politique à cette voix qui se construit comme celle d'un trouble-fête gâchant la victoire électorale annoncée.

On peut voir cette performativité ironique et politique à l'œuvre dans les rares poèmes où le poète donne littéralement voix au « système », comme le très éloquent « [ON VOUS A VENDU DE LA BIERE] » :

ON VOUS A VENDU DE LA BIERE
on vous a percé les oreilles
on vous habille des pieds à la tête
et vous chialez
on aurait pu vous arracher le cœur comme une gale
on ne l'a pas fait
on aurait pu vous rompre le tronc à coups de planches
on aurait pu vous abolir les genoux à la grenade
on ne l'a pas fait
on pourrait vous détruire en vingt-quatre heures
on vous épargne
comptez-vous chanceux
qu'on ne vous fasse pas disparaître
en page quatre-vingt-douze (AS, 90)

Ce poème me semble posséder une forte dimension rhétorique, et son enjeu peut être résumé ainsi : il s'agit, pour un « on » tout-puissant qu'il est possible d'associer au pouvoir politique¹⁰⁹, de contester la légitimité du « chialage » du « nous » collectif caché derrière le « vous », de convaincre ce dernier qu'il est « chanceux », que la socialité mise en scène est bienveillante. Cette visée rhétorique apparente s'exprime toutefois dans une structure argumentative assez étrange, voire incongrue : il est certes banal de démontrer qu'un tel se plaint le ventre plein en lui opposant que la situation pourrait être pire, mais aller, pour ce faire, jusqu'à lister avec vivacité les sévices physiques qu'on lui a épargnés et qu'on lui épargne encore à quelque chose qui flirte avec la démesure. Il m'apparaît ici que la même ironie polyphonique, prise en charge par le poète¹¹⁰, travaille la voix anonyme de l'intérieur et mine sa rhétorique, pousse sa démesure à l'extrême.

¹⁰⁹ Il est présenté, dans les trois premiers vers, comme l'agent de la socialisation des corps, ou encore le maître du corps social, la bière, les piercings et les vêtements agissant comme métonymies de cette socialisation.

¹¹⁰ À la fin du poème, la mention de la « page quatre-vingt-douze », qu'on pourrait lire comme une désignation métonymique des faits divers dans la presse écrite, réfère en fait à la page suivante du recueil, et cette marque

De fait, certains marqueurs ironiques, qui ressortissent en majorité à la poéticité, tendent à grandement atténuer le caractère hypothétique de la répression des corps représentée dans le poème et à mettre en lumière la place centrale qu’y occupe l’isotopie /destruction/. Je relève d’emblée l’expression d’un certain mépris du « on » envers le « vous », qui transparait notamment dans le choix du verbe familier « chialer » pour connoter péjorativement la plainte de la collectivité et dans la comparaison du cœur à une « gale ». Mais le plus important reste, à mon sens, une série de procédés sémantiques et formels d’exagération qui confèrent à la violence éventuelle du pouvoir un dynamisme excessif, presque concret. Je pense d’abord aux sévices corporels eux-mêmes (vers 5-9), frappants par leur brutalité, et surtout aux verbes qui expriment ces actions du pouvoir sur les corps : l’expression « arracher le cœur », désignée comme métaphorique dans le dictionnaire (« causer une vive affliction »), prend ici une signification littérale en raison de la comparaison du cœur à une « gale » en fin de vers, et l’attribution d’un complément d’objet direct de nature corporelle au verbe « rompre », qui peut apparaître comme de l’affectation dans le contexte, est normalement perçue comme une exagération¹¹¹. De même, la grande portée sémantique du verbe « abolir » et son caractère définitif contrastent avec la petitesse et la concrétude des « genoux » (faut-il les interpréter comme une métaphore des droits, de la liberté ?), ce qui amplifie la puissance de la « grenade ». Cette démesure dans la représentation de la violence est également appuyée par l’aspect répétitif et symétrique de la versification du poème (anaphore sur « on », alternance de vers longs et courts, découpe principalement concordante en fonction de structures phrastiques répétées, etc.), qui, en plus de faire entendre, pour ainsi dire, un certain martèlement, impose un rythme gradatif qui tend à diminuer la force pragmatique des marqueurs de la virtualité des sévices : par exemple, l’alternance entre les vers débutant par « on aurait pu » (5, 7, 8) et ceux niant les actions potentielles qui y sont exprimées (6-9) s’étire progressivement, ce qui provoque une accumulation des violences possibles préparant, d’une certaine façon, les menaces finales (vers 10-14).

d’autoréflexivité, plutôt surprenante dans le contexte, me semble trahir la présence, dans l’énonciation, d’une image du poète.

¹¹¹ Paul Robert, *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Ray-Debove et Alain Rey, version électronique, CD-ROM, Bruxelles, Bureau van Dijk, 2011. Consulté le 7 novembre 2021.

Il résulte de tout cela une sorte d'« effet prétériton » : la répression des corps n'a pas eu lieu et n'a pas encore lieu, mais le poème formalise cette répression, l'actualise dans le langage, et cette actualisation vive crée un écart ironique notable entre le poids de la menace et les « égards », pour ainsi dire, de l'instance anonyme envers le « vous » (la bière, les piercings et les vêtements des trois premiers vers ainsi que la grâce accordée à la fin du poème), qui paraissent ridicules et très peu convaincants dans le contexte. Le pouvoir tente de se présenter comme le gardien de la paix sociale, mais son discours se retourne contre lui et révèle sa nature foncièrement belliqueuse (la guerre constitue d'ailleurs un sous-ensemble de l'isotopie /destruction/ qui traverse le poème : « grenade », « épargne »). L'absence de violence effective est ici moins le signe d'une paix sociale que celui, pour paraphraser Foucault, d'une réinscription perpétuelle d'un rapport de force, d'une « guerre silencieuse », dans le langage par le biais de la menace (le verbe pouvoir est tout de même répété quatre fois et le « vous » est l'objet de l'action du « on » dans neuf vers sur quatorze).

En revanche, l'ironie ici déployée ne constitue pas uniquement une charge négative, et Pierre Schoentjes rappelle à ce propos que « c'est toujours en référence à un idéal moral que l'ironiste s'exprime¹¹² ». Cet « idéal moral » n'est pas formulé explicitement par le poète, mais ses choix de représentation affichent, comme dans les autres poèmes analysés, un parti pris éthique en faveur des dominés : la désignation du pouvoir par le pronom indéfini « on », l'anaphore dont il fait l'objet et l'écart frappant entre la concrétude de la violence et le caractère abstrait du « bourreau » ne vont pas sans évoquer la présence « anonyme », « invisible à force d'être visible », du « système » tel que l'éprouvent, selon Mikel Dufrenne, les « opprimés », ceux pour qui le pouvoir finit par être « l'élément même, destinal et maléfique, du monde humain¹¹³ ». Cette dimension essentielle du pouvoir est d'ailleurs soulignée dans le poème par la répétition du verbe « pouvoir » conjugué au conditionnel, le pouvoir étant fondamentalement, comme le rappelle Marie-Claire Kerbrat, la menace d'une actualisation quelconque : « le pouvoir, s'il est

¹¹² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 87.

¹¹³ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 56.

par définition pouvoir d’agir, donc d’actualiser quelque virtualité, est toujours antérieur à cette actualisation¹¹⁴ ».

Le poète étant, malgré sa distance ironique, aussi menacé de disparition que ceux dont il adopte le point de vue et, à l’instar des pauvres « nomades » de la section « Sentiment d’être fait à l’os », violemment rejeté du seul fait de son existence « en trop¹¹⁵ » révélant à la face du monde les « manques [...] qu’on avait pas remarqués » (AS, 44), il convient d’ajouter à la figure précédemment évoquée du poète « trafiqueur » celle façonnée par le mythe du poète maudit, dont deux des principales topiques sont la pauvreté et la persécution¹¹⁶. Bernard Pozier le mobilise au reste dans sa présentation du livre : pour l’éditeur, Boisvert « aime, par nature, habiter » le « milieu marginal » et « reprendre » dès qu’il le peut « son personnage chéri de “maudit” » (AS, 8-10). Une telle prise de position n’est pas exprimée de manière explicite dans le recueil, mais, comme je l’ai montré, le sujet poétique, en tant que connaisseur « en fiction et/ou en vérité », exploite son point de vue marginal pour mieux « dévisag[er] » le pouvoir¹¹⁷ et, plus précisément, ruiner la fiction de la paix sociale. Il y a peut-être là, par ailleurs, une explication de l’omniprésence des figures d’insistance et d’amplification dans la poésie de Boisvert, car l’écrivain qui tire parti de son exclusion « estime exemplaires ses dérèglements, son ivresse, son hystérie, sa haine, ses déjections », « se vante des rêves qui l’égarent et affecte volontiers d’être plus dérangé que les autres afin d’exploiter sa *voyance* contre l’aveuglement général¹¹⁸. »

Néanmoins, comme l’indique Pozier, la malédiction qui pèse sur le poète est aussi, au-delà de la mise à l’écart et de la persécution, celle de l’« amour » et, par extension, de la sentimentalité, « seul oasis possible », mais dont il est « impossible » pour le sujet « d’être à la hauteur » (AS, 14). Si le poème, chez Boisvert, accueille la plupart du temps le monde pour le

¹¹⁴ Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 4.

¹¹⁵ Charles Grivel, *loc. cit.*, p. 31.

¹¹⁶ Pascal Brissette, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *CONTEXTES* [en ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, p. 8, <https://journals.openedition.org/contextes/1392> (page consultée le 7 novembre 2021).

¹¹⁷ Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 4.

¹¹⁸ Jean Larose, « Littérature appliquée », dans *Essais de littérature appliquée*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2015, p. 21.

combattre, il permet également, quand il se fait plus sentimental, un « écart salutaire », ainsi que le note Thierry Bissonnette, pour qui l'œuvre du poète, tout de même auteur d'un recueil intitulé *Poèmes sauvés du monde* (1985), est traversée par le « motif de la sauvegarde », et ce, bien « que son lyrisme érotisant ne sa[che] s'épanouir sans de brusques retours au terre à terre¹¹⁹. » En ce sens, la poésie d'Yves Boisvert me semble porter en elle une autre forme de marginalité, un idéal précaire, sans cesse contredit par « ce dont on ne s'échappe pas¹²⁰ », de « *résistance idyllique* », c'est-à-dire, selon François Ricard, une attitude, observable dans diverses œuvres littéraires de toutes les époques, qui consiste, « devant le désordre universel », « à retrouver ou inventer un lieu abrité, une île, un havre où il s'agit non tant de recommencer le monde [...] ou de le réparer [...] que de s'en faire oublier, de s'en absenter, au moins provisoirement, et ainsi de sauver [...] une ultime parcelle d'humanité et de beauté¹²¹. » Boisvert confiait d'ailleurs, dans une rare entrevue accordée à Gérald Gaudet, que sa « lutte de langage » se situait, en réalité, « au niveau du sentimentalisme » :

Le sentimentalisme est un acte politique. (...) C'est un combat dans la mesure où ça prend un certain courage parfois pour se laisser aller au sentimentalisme, au geste quotidien de faire plaisir à quelqu'un, d'être doux avec quelqu'un, *de ne pas toujours juger, critiquer, violenter, expliquer, analyser et être en procès, toujours face à quelqu'un comme si on voulait extirper des personnes parmi lesquelles on vit une espèce de vérité qui va les condamner et qui va faire de nous des héros de la découverte de la vérité*¹²².

Le poète propose toujours une analyse des rapports entre le pouvoir et l'écriture fondée sur une logique belliqueuse (le sentimentalisme peut être considéré comme un « acte politique » parce qu'il est un « combat » et demande du « courage »), mais prend une distance étonnante à l'égard de ses modes rhétoriques habituels (voir la section en italiques). *Les amateurs de sentiments*, qui me paraît traversé par une quête souvent déçue, tiraillée entre les « dénonciations fréquentes » et les « célébrations occasionnelles » (AS, 14), de « L'EXTREME

¹¹⁹ Thierry Bissonnette, *loc. cit.*, p. 275 et 279.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹²¹ François Ricard, « La résistance idyllique (*Marek Bieńczyk*) », dans *La littérature malgré tout*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2018, p. 103.

¹²² Gérald Gaudet, « Yves Boisvert. Des signes à travers les flammes », dans *Les Écrits des Forges. Une poésie en devenirs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1983, p. 92 [je souligne].

VERTIGE » (AS, 118), constitue une actualisation particulièrement éloquente de cette résistance poétique autre, « idyllique » en ce qu'elle tient davantage de l'idéal que de la réalité (si on excepte « faire plaisir » et « être doux », Boisvert définit davantage le « sentimentalisme » par la négative). En effet, comme l'annonce l'ultime strophe de la section « Sentiments des corps » (« une fenêtre / comme un service essentiel / quand on veut voir à travers quelque chose / ou la parfaite inconnue / révélée par les vents » [AS, 118]), l'apparition de la femme aimée, dans les deux dernières sections du recueil, coïncide avec une ouverture de l'espace urbain étouffant et un retour progressif du lyrisme médiateur caractérisant l'évocation de l'utopie arcadienne au début du recueil. Le lyrisme amoureux, en parallèle à l'ironie démystifiante, permet donc de voir non pas, cette fois, *sous* le « système », mais bien *au-delà*.

Dans l'avant-dernière section, « Paisibles sentiments à l'hôtel Sept-Îles », l'énonciateur présente l'expérience amoureuse comme une fuite amorcée « AU SEUIL DE CE QU'ON PERDRA DE VUE » (AS, 128), un retrait du monde analogue à celui qui marque la résistance idyllique :

nous nous rejoindrons quand nous serons vraiment seuls
chargés de ce qu'on nous laisse
entre l'ardeur et le délire
avec nos faces de fin du monde

[...]

nous irons tranquilles inaperçus de mémoire
emportant avec nous les frontières du voyage

[...]

toutes les îles nous désertent
toutes les îles et tous les continents
vous autres vous garderez les astres à la traînée des soupirs (AS, 122)

Comme je l'ai indiqué précédemment, ce retrait amoureux s'accompagne d'un changement dans la représentation de l'espace, plus axée ici, à la manière de l'utopie arcadienne de la première section, sur une appréhension affective des grandes étendues terrestres (les « îles » et les « continents ») et de la logique cyclique du cosmos (« le grand cercle des fables le cycle des glaciations / le cercle où s'enlacent les cycles / ou la glaciation des fables » [AS, 126]) que sur l'urbanité problématique qui domine dans le reste du recueil. Le sujet poétique convoque une

imagerie polaire vraisemblablement nourrie par les paysages du Grand Nord québécois (l'énonciateur se situe à Sept-Îles dans le titre de la section) et qui fait notamment écho, sur le plan analogique, à l'isolement souhaité du binôme amoureux¹²³ de même qu'à une certaine mythologie nationale québécoise : « Voilà le pôle pour ce qu'il est [...] // ça doit être ça le pays sans âge / dont ils parlaient à l'école » (AS, 126). Mais cet espace d'inspiration nordique oppose surtout « la courbe infinitive du monde » (AS, 128), celle qui « courba » (AS, 122) le couple et rappelle la « démarche d'amateur » raillée par le poète dans son parcours initiatique du début du recueil (« t'existes tu fais ta vie tu t'en vas // démarche d'amateur » [AS, 36]), la perpendicularité du « zénith polaire » (AS, 124), susceptible de permettre une introspection libératrice : « on ne tourne sur soi / qu'en deux points précis du globe » (AS, 128).

Néanmoins, ainsi que le révèle l'emploi dominant du futur simple dans l'extrait cité plus haut en retrait, l'idylle polaire et amoureuse s'inscrit davantage dans le champ du virtuel, du souhait (on retrouve certaines phrases optatives dans la section : « que s'éprouve alors l'invisible désœuvré » [AS, 126]), au mieux de la promesse, car le sujet poétique s'exprime depuis une position liminaire, « AU SEUIL DE CE QU'ON PERDRA DE VUE », et c'est moins l'« écart salutaire » de la résistance idyllique que cette liminarité qui me semble déterminer le rapport de l'énonciateur à l'espace amoureux dans cette section transitoire. Le territoire polaire se définit bel et bien par opposition au piège urbain des sections précédentes, mais la frontière entre les deux univers demeure poreuse au point de compromettre l'herméticité du premier, comme en témoigne notamment le deuxième poème de la section, où le passage du monde urbain au monde naturel ne se fait pas sans heurts :

AU PLUS CLAIR DE LA BAIE OU S'ENGOUFFRE LE REVE
entre les bras abandonnés à la vie sans problèmes
il y a de quoi se dissoudre

aux arbres nous préférons de loin les édifices
pour bloquer cet orage d'enfer mort
qui nous fait chaque fois conter notre folie
car nous avons gardé des bêtes

¹²³ L'inversion personnifiante (contrairement à ce qu'on aurait attendu, ce sont les « îles » et les « continents » qui désertent le couple, et non le contraire) dans la dernière strophe de l'extrait cité plus haut rapproche la retraite amoureuse de la dérive des continents et du vide continental du pôle Nord.

le sens de la chaleur
et le goût de la gravité

nos pas lancent des couteaux d'ombre
qui nous reviennent au flanc
quand tout s'immobilise

zénith polaire (AS, 124)

Ce poème donne éloquemment forme à l'intuition de Bernard Pozier selon laquelle, dans *Les amateurs de sentiments*, l'« abord » du « corps », de la « paix », de la « nature » et de « l'ailleurs » « demeure encore un combat », et ce, bien qu'ils « semblent [...] offrir des promesses de douceur » (AS, 14). En effet, contrairement à ce qu'annonçait le poème précédent, la spatialisation de l'expérience amoureuse, ou, plus précisément, sa nomadisation (il est question d'emporter « les frontières du voyage » [AS, 122] et, ci-haut, de la marche sous le « zénith polaire »), n'a rien de « tranquill[e] » (AS, 122) et s'inscrit plutôt dans un violent processus de désaliénation (le « nous » se voit forcé de « conter sa folie ») que l'énonciateur présente, ainsi que le signale l'emploi de la métaphore infernale (« cet orage d'enfer mort »), comme un supplice face auquel la dissolution dans « la vie sans problèmes », à l'abri des « édifices », paraît presque préférable. La violence de l'« orage d'enfer mort » est, comme celle des supplices divins et infernaux, itérative (« pour bloquer cet orage d'enfer mort / qui nous fait *chaque fois* conter notre folie » [je souligne]), et les ombres projetées par les corps marchant sous le « zénith polaire » sont homologuées métaphoriquement à des lames de couteau en raison de l'aspect effilé qu'elles prennent sur le sol, une image qui évoque notamment les mortifications rituelles et leurs enjeux identitaires.

On pourrait ainsi, dans ces conditions, avancer que cette section donne à lire une épreuve initiatique qui serait l'inverse de celle du début du recueil, une sorte de « neutralisation » violente de la « charg[e] » laissée au « nous » « entre l'ardeur et le délire », et cette idée du départ, du déplacement comme quête identitaire, trouve plusieurs échos dans l'œuvre d'Yves Boisvert. Elle sous-tend par exemple les conclusions que tire Janie Handfield de son étude des territoires imaginaires dans le triptyque *Cultures périphériques*, où la chercheuse démontre, en se penchant principalement sur le personnage de Mélanie Saint-Laurent, « que la notion de

territoire imaginaire, dans [I]es trois recueils, est intimement reliée à celle de l'identité¹²⁴. » Handfield analyse « l'espace de la frontière » dans lequel Mélanie Saint-Laurent évolue, tiraillée « entre marginalité et conformité », à la lumière, entre autres, de la notion de nomaditude¹²⁵ (Hédi Bouraoui) et des travaux de Michel Morin et Claude Bertrand¹²⁶ afin de « décrire la posture de l'être [...] qui s'achemine vers la faille pour permettre l'émergence d'une nouvelle identité plus libre » et accepte, « pour trouver sa vérité », de « vivre la violence de la déchirure », qui « le pousse dans un voyage qui n'a pas de terme¹²⁷. » Cette posture de Mélanie Saint-Laurent me semble analogue à celle du sujet poétique des *Amateurs de sentiments*, marquée elle aussi, comme je l'ai brièvement montré, par la « violence de la déchirure », mais aussi par l'incertitude et l'inachèvement, car le « pôle » n'est pas la destination finale, et la section culmine en conséquence sur une interrogation :

S'IL A FALLU TRAVERSER L'EXIL
et beaucoup de fumée
pour l'infini captif de tes pas à renaître
ou les miens dans la soufflerie des traces
nous faisons jadis des images tordues
et posions des gestes sans allure
le long des chemins de fer
avec nos boîtes à lunch
et nos rêves normaux
les faits nous reniant

quel jus de feu fera surface sous quel angle
en quel espace libre de ses lieux

où donc cela va-t-il advenir
si le pôle est partout où se fait ton regard ? (AS, 130)

La zone polaire, contrairement à l'idylle résistante relevée par François Ricard dans *Tworki* de Marek Bieńczyk, constitue moins une « tranchée où se replie la simple, la commune, la vieille existence humaine¹²⁸ » qu'un territoire d'errance favorisant la rencontre conflictuelle et

¹²⁴ Janie Handfield, *op. cit.*, p. iv.

¹²⁵ Cf. Hédi Bouraoui, *Transpoétique : éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2005.

¹²⁶ Cf. Michel Morin et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1979.

¹²⁷ Janie Handfield, *op. cit.*, p. iv.

¹²⁸ François Ricard, *loc. cit.*, p. 107.

irrésolue entre les « faits » qui « reni[ent] » l'humanité des hommes, la piègent dans un monde horizontal de « chemins de fer » et de « boîtes à lunch », et l'inaliénable sentimentalité humaine, verticale à l'instar du « zénith polaire » (AS, 124) et cyclique comme le « cycle des glaciations¹²⁹ » (AS, 126). L'énonciateur fait toujours référence à cette dernière de façon détournée ou vague, notamment par le biais de périphrases quelque peu sibyllines, comme « l'invisible désœuvré » (AS, 126) ou « L'EXTREME VERTIGE » (AS, 118), et de pronoms démonstratifs sans référents clairs (« où donc cela va-t-il advenir » [AS, 130]), comme si le « voyage » (AS, 122) ne devait jamais atteindre son but, et les sentiments, dévoiler leur mystère au « regard » perdu dans le paysage polaire. Dans cet ordre d'idées, la « tranchée » idyllique recherchée par le sujet poétique se trouve dans un endroit inconnu et paradoxal, un « espace libre de ses lieux », c'est-à-dire, suivant la distinction établie entre « espace » et « lieu » par Mario Bédard, un « construit idéal » sans « instituant matériel spatialisé¹³⁰ », et c'est dans un semblable territoire affectif et intérieur qu'Yves Boisvert, répondant aux questions de Gérald Gaudet, situe, *dans* le « regard » et non *devant*, le « mystère de la tendresse » : « Je croise des regards qui sont complètement absents du monde de la guerre, de l'argent, de la misère. Et c'est des regards qui me laissent rêveur au sens où je me dis qu'il y a un mystère, une autre vie dans ce regard-là¹³¹. »

À mon sens, la dernière section des *Amateurs de sentiments*, éloquentement intitulée « Sentiment d'être ailleurs », semble suggérer que cet espace de résistance idyllique est en fait celui du poème. En effet, le sujet poétique y fonde l'espoir d'une « tranchée » de repli, « à

¹²⁹ De telles analogies entre le pôle et la vie intérieure ne me semblent pas uniques dans l'œuvre de Boisvert, et on pourrait poursuivre à ce propos le rapprochement avec *Mélanie Saint-Laurent*, qui développe, bien que les poèmes du recueil soient plantés dans un décor urbain, une esthétique d'inspiration « polaire » pour illustrer « le déploiement d'une grandeur intérieure » : les pages sont épurées et blanches, agrémentées seulement d'images « floues » et bleutées, « comme si une lumière trop crue baignait le décor, aspirant toutes les autres couleurs. » Cf. Janie Handfield, *op. cit.*, p. 4-5.

¹³⁰ Mario Bédard distingue ainsi le lieu de l'espace : « Au contraire d'un espace, le lieu, donné, n'est pas un construit idéal. Il est un support précis et délimité, un instituant matériel spatialisé qui se situe à un croisement d'abscisses et d'ordonnées géodésiques grâce auxquelles on peut lui attribuer des coordonnées longitudinales et latitudinales. » Dans cette perspective, l'espace apparaît comme un milieu conceptuel dynamique, l'ensemble abstrait des jonctions entre les lieux, comme une carte ou même le discours poétique, qui joint les lieux-mots. Cf. Mario Bédard, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d'un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n° 127, 2002, p. 49, <https://doi.org/10.7202/023019ar> (page consultée le 29 décembre 2020).

¹³¹ Gérald Gaudet, *loc. cit.*, p. 93.

l'écart des vertiges des tourments des falaises » (AS, 136), sur la figure féminine, qui est rapprochée de la poésie dans le dernier poème :

POEME CORRECT

Au fil des signes pesant entre tes rêves
ces restes où la langue portait un creuset du monde
la querelle ou l'apaisement
germe d'ici toujours le verbe des oiseaux

tu étais aux jardins aux ruches aux cocons
te voici prise aux métaux du bref et du soudain

lève le front et fais de la ferreuse mémoire
la floraison recommencée des merveilles (AS, 138)

Comme l'indiquent les « termes connecteurs » « portait », « creuset », « germe », « cocons » et « floraison », ce poème final est construit autour d'une analogie, fondée sur l'idée de fertilité, de génération, entre le procès médiateur procréation féminine/régénération naturelle et le langage, analogie qui reprend, dans une sorte de renversement de l'empreinte thématique et rhétorique du pouvoir traversant le recueil, le mythe édénique de la *lingua paradisiaca*, c'est-à-dire la « langue de l'origine du monde qui donnait à l'Adam primitif une prise directe sur l'univers¹³² » (« verbe des oiseaux », « la langue portait un creuset du monde »), et évoque, en plus de l'Arcadie niaiseuse du début du livre, la figure mythologique de la muse, de la femme-poésie. La poésie sentimentale, la *Muse*, arriverait donc, en ce qu'elle oppose la « ferreuse mémoire » du cycle de la vie à l'« inattenti[on] » (AS, 58) du monde social, le « toujours » du « verbe des oiseaux » au « bref » des « métaux », à laisser derrière elle le monde de mort et de déchéation humaine façonné par le « système », où « les morts passent en second » (AS, 92) et « DEPUIS TANT D'AUTRES / on est de passage » (AS, 58). Elle parviendrait, autrement dit, à contourner la narrativité du piège, qui promet l'avalement et l'inexistence : « CEUX QUI DESCENDAIENT ETAIENT AVALES / par ceux qui montaient // et ceux qui montaient / continuaient de monter // car ceux qui avaient été avalés / n'existaient plus » (AS, 94).

¹³² Petr Kylvoušek, « Le rêve communautaire de Marie-Claire Blais. Eschatologie et agapé dans le cycle de *Soifs* », *Studia romanica posnaniensa*, vol. 40/4, 2013, p. 19.

En ce sens, le recueil me semble animé par ce que Pierre Brunel nomme « la pensée du commencement », c'est-à-dire un idyllisme, une réhabilitation du « mythe de l'âge d'or » qu'il décèle chez plusieurs artistes modernes et qui, s'opposant à une « pensée de midi » entièrement tournée vers le temps concret et historique, exprime, comme les sociétés traditionnelles étudiées par Mircea Eliade, « la nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps¹³³ », et, plus largement, « la relation essentielle » de « l'homme moderne, l'homme des villes », « enfermé dans l'Histoire », au « monde de l'Idylle, où on respire un autre air, plus pur, plus rare que celui des villes : celui qui dans l'Antiquité fut représenté comme le monde des bergers de l'Arcadie¹³⁴. » Ce « contact avec l'origine » se fait ici par l'intermédiaire de la femme procréatrice, passée de coupable à salvatrice dans un renversement du mythe édénique, et de son équivalent métaphorique, la « parole » poétique au sens d'Yves Bonnefoy (dont la poétique est « inséparable de la pensée du commencement » selon Brunel), cette « force en nous plus ancienne que toute langue [,] une force, notre origine », atteignable quand « le mot isolé, ainsi *vent* ou *Pierre*, nous dit [...] d'un seul coup cette réalité pré-verbale que la pensée a voilée de ses représentations approximatives¹³⁵ ». Dans une sorte d'ultime recours, « l'homme moderne » qu'est le sujet des *Amateurs de sentiments*, « enfermé » dans l'Histoire belliqueuse du XX^e siècle (le nazisme [AS, 50], le massacre des Hongrois par l'URSS [AS, 64], le conflit nord-irlandais [AS, 64 et 72], etc.) et le monde impersonnel et technique façonné par elle, où la présence est « condamnée / du fait qu'elle pourrait posséder le monde / et que du monde elle ne veut rien / du tout / et que le monde / non plus / ne veut / rien d'elle » (AS, 108), tente de préserver, à travers la difficile expérience amoureuse et malgré l'empreinte du pouvoir, un « éthos poétique » « qui radicalise la portée unificatrice du langage¹³⁶ » et « transforme en harmonie le son discordant de la *souffrance*¹³⁷ ».

¹³³ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/nrf », n° 191, 1969, p. 9. Cité dans Pierre Brunel, *L'Arcadie blessée. Le monde de l'Idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, coll. « Mythos », n° 1, 1996, p. 248.

¹³⁴ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 244 et 233.

¹³⁵ Yves Bonnefoy, « Entretiens avec Bernard Falciola » et « Mystère, poésie et raison » dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, coll. « Essais », 1990, p. 33-34 et p. 293. Cité dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 245-246.

¹³⁶ Groupe μ , *op. cit.*, p. 103.

Cette « souffrance discordante » demeure toutefois bien présente, car la transformation/médiation n'est pas effacement. Ainsi que le souligne Pierre Brunel, l'Arcadie, à l'époque moderne comme à l'origine, ne peut être autre que « blessée », « la vraie, la pire blessure » étant qu'« elle n'échappe pas à la présence de la mort¹³⁸. » Dans l'ultime poème idyllique du recueil, la médiation rhétorique reste incertaine, marquée par la précarité de la « résistance idyllique » : après tout, « la floraison recommencée des merveilles » n'est pas encore advenue, et la figure féminine est toujours « prise aux métaux du bref et du soudain », la « ferreuse mémoire », encore coincée dans « l'âge de fer » qui précède « l'âge d'or¹³⁹ ». Il est même permis de lire l'étrange titre du poème, « Poème correct », comme une mise à distance ironique, prise en charge par le poète lui-même, de sa propre naïveté bucolique, pour ainsi dire, de la médiocrité de la résistance sentimentale et, au fond, conformiste¹⁴⁰ qu'il oppose à une machine de guerre sociale menaçant de tout détruire sur son chemin. Une telle conscience mélancolique de la destruction, du fait que « le monde contemporain soit “au bord du désastre¹⁴¹” », traverse l'écriture des *Amateurs de sentiments*, où transparaît un esprit aux accents élégiaques, tourné vers ce qui a été « avalé » par le « système » ou le sera bientôt, inévitablement, comme les « morts que la vie rassassine » (AS, 42), les « Enfants du malheur » (AS, 50), les « Citoyens de nulle part » (AS, 52), les « condamnés » (AS, 54), le « triste petit lys si loin de toute patrie » (AS, 62), le « rêve [qui] a eu son tour » (AS, 74), le « fleuve / ce restant de lavabo » (AS, 88) et les « enfants / qui disparaissent à la naissance » (AS, 102). C'est d'ailleurs, ultimement, dans la « mémoire » que le poète enracine « la floraison recommencée des merveilles ».

¹³⁷ Jean Paul, *Cours préparatoire d'esthétique*, traduction de l'allemand et annotation de Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979, p. 243. Cité dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 16. Brunel cite notamment, comme exemples antiques, le *Chant funèbre en l'honneur de Bion*, attribué à Moschos, et « le chant du berger Mopsus déplorant la mort de Daphnis » dans la *Cinquième Bucolique* de Virgile.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴⁰ L'analogie entre la création (logos), la génération (anthropos) et la régénération (cosmos) constitue ce que le Groupe μ nommerait une « médiation référentielle », soit la référence, dans un poème, « à des couples d'opposés entre lesquels existent des médiations, constituées comme telles par des codes mythiques ou symboliques ». Cf. Groupe μ , *op. cit.*, p. 96.

¹⁴¹ Patrick Kéchichian, « Un entretien avec Yves Bonnefoy », *Le Monde*, 7 juin 1994, p. 2. Cité dans Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 249.

De ce point de vue, l'ironie démystifiante précédemment analysée et le lyrisme sentimental, idyllique, tel qu'il s'exprime dans le recueil semblent moins opposés qu'il n'y paraît. En effet, comme le souligne Marie-Claude Lambotte en s'appuyant sur la pensée de Kierkegaard, l'ironie « cherche à [...] modifier [le monde extérieur] et s'en revient mortifiée », mais constitue aussi, d'une certaine manière, une « pensée du commencement » : le détachement ironique est la « faculté » de « pouvoir “vivre poétiquement”, c'est-à-dire de considérer la réalité comme une possibilité » évoquant « un perpétuel commencement¹⁴² ». Dévoiler la guerre faisant rage sous l'apparente paix sociale, tout comme tenter désespérément d'effacer « la blessure de l'Histoire¹⁴³ » en y insérant une marge idyllique, revient un peu à contester l'évidence de l'ordre en révélant les conditions arbitraires et mouvantes de sa fondation, à mieux distinguer les contours du piège pour définir ce qu'il est, ce qu'il n'est pas et ce qu'il pourrait être d'autre. Dans *Les amateurs de sentiments*, l'élévation ironico-idyllique du sujet « au-dessus du monde¹⁴⁴ » s'accomplit toutefois de façon partielle et, à l'image de la médiation rhétorique dans la majeure partie du recueil, sur un mode nettement dysphorique. Le sujet poétique, qui « se croit incompetent à simplement aimer pleinement » (AS, 14), est ultimement marqué par l'empreinte belliqueuse du pouvoir et s'exclut en quelque sorte de l'idylle poético-amoureuse à venir, qui se présente alors comme une entreprise tragique d'autodistanciation :

POEME DE QUELQU'UN D'AUTRE

Va mon amie sur un peu de tes cheveux rouges
va jusqu'au bout secret de ton rêve
je ne te ferai pas la guerre
mes armées déportent leurs armes
pour d'autres marées en d'autres déserts
va douce et remuée sur tes cheveux de flamme
nous avons rempli cet amour d'une si triste mémoire
et fait de cet appel je ne sais plus quel secours
va tranquille loin de ma douleur
évite ma trace et congédie mes lèvres
je ne te ferai pas la guerre

¹⁴² Marie-Claude Lambotte, « IRONIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ironie/> (page consultée le 7 octobre 2020).

¹⁴³ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 249.

¹⁴⁴ Marie-Claude Lambotte, art. cit.

j'apprendrai plus tard peut-être
comme en un fracas sourd du cœur s'écroulant
cette faiblesse que je fus ce troublement du corps

dans ta lueur constellée va sereine silencieuse
à l'écart des vertiges des tourments des falaises
sommeille à ton aise sur le duvet d'or teinté
de ta hanche qu'irrigue chaque avenir

et que le feu rafale ma veille
que t'infiltré alors le germe immaculé du jour (AS, 136)

Cette posture précaire, située entre la parole qui « va plus loin que ce qui parle » et « le silence piégé » (AS, 128), s'apparente au fond à celle, désireuse, mais distante et maladroite, de *l'amateur*, un mot, comme le rappelle Pozier en commentant la polysémie du titre du recueil, « dont l'emploi en français signifie tout aussi bien *ceux qui aiment* que des *non professionnels, non aguerris, des apprentis*. Il y a donc à la fois l'attraction pour les sentiments et l'incapacité à les assumer totalement, à les accomplir parfaitement » (AS, 12).

Il apparaît donc, au terme de ce parcours du recueil, que *Les amateurs de sentiments* constitue moins, pour revenir sur l'affirmation de Bernard Pozier qui a en quelque sorte suscité la présente réflexion, un livre « anti-social », dans lequel des « cibles » seraient désignées et vertement attaquées, qu'un livre saturé par le social, « sursocial », pour ainsi dire. Effectivement, en ce qu'elle façonne, dans sa dimension concrète (cités de transit, transports en commun, ponts, autoroutes, etc.), un monde social apparenté à un « habitat-prison » (Liscia et Orlic) et projette, dans sa dimension rhétorique, cet enfermement sur le cosmos, l'empreinte du pouvoir donne forme à une expérience de la domination qui est, d'un point de vue spatial, celle de l'habitation perpétuelle et forcée du social, ici traversé par des rapports de force essentiellement belliqueux (je pense à l'« encerclement », au « pillage ») dont la violence est inscrite dans le paysage et menace autant, comme je l'ai montré en ouvrant rapidement mes analyses ciblées à l'ensemble du recueil, les « CITOYENS DE NULLE PART » (AS, 52) que le « nous/on » de la section suivante (celui des « pâtes d'intérieur » [AS, 72]) : si les premiers se sentent « faits à l'os », les seconds vivent également sous un « ciel indestructible pour le moment » (AS, 118).

En ce sens, on pourrait bel et bien qualifier *Les amateurs de sentiments*, comme l'a fait Bernard Pozier, de « livre de guerre », et cette dernière remarque m'incite à ajouter, pour conclure, que, bien que le recueil rejoigne l'expérience vécue du système en présentant un pouvoir dépersonnalisé et disséminé dans l'espace, la poésie demeure un lieu de transformation doté d'une certaine autonomie : le recueil ne vit pas l'expérience des dominés, il la pense à sa manière, qui est celle de la poésie, en produisant un « simulacre de savoir rationnel » fondé sur l'activation d'« analogies entre les choses¹⁴⁵ », en l'occurrence celles entre la prison et la société, la guerre et l'appropriation de l'espace, de même qu'en pratiquant une ironie démystifiante afin de « dénoncer les illusions et les erreurs par lesquelles on [...] fait croire [...] que l'on est dans un monde ordonné et pacifié¹⁴⁶. » En effet, dans *Les amateurs de sentiments*, l'idée d'un monde *réellement* ordonné et pacifié n'apparaît que momentanément, à travers l'idylle poético-sentimentale du sujet, à la manière « de la saveur d'un vin, de la couleur d'un ciel, de la tendresse d'une étreinte », qui forment autant de « moments où la pensée n'est pas aliénée par l'idéologie, ni manipulée par la culture », des moments fugitifs, en somme, où « la perception peut être sauvage¹⁴⁷. »

¹⁴⁵ Groupe μ, *op. cit.*, p. 207-208.

¹⁴⁶ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, *op. cit.*, p. 39. Notons d'ailleurs que la conception belliqueuse du pouvoir décrite par Foucault n'est pas sans lien avec la conception phénoménologique du système développée par Dufrenne, car adopter le point de vue de l'expérience « plutôt que de se demander comment le souverain apparaît en haut » (23) implique, comme dans le cas d'une analyse belliqueuse du pouvoir, de rejeter la théorie de la souveraineté, qui stipule que les forces contraires traversant le tissu social sont canalisées par une instance centrale (le roi, l'État, etc.) au cœur de laquelle existe une « âme » (24) abstraite, la souveraineté, qui incarne, au-delà de tel ou tel gouvernement, de tel ou tel roi, la légitimité de l'exercice du pouvoir.

¹⁴⁷ Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 64.

Chapitre 2 – *Bang !* : un 11 septembre postréférendaire

Lorsqu'il s'agit du deuxième recueil de mon corpus, *Bang !* (2002), les principales idées qui ont guidé mon analyse des *Amateurs de sentiments*, soit la représentation du pouvoir comme « présence absente » et de la poésie comme une forme de résistance idyllique, paraissent complètement absurdes. En effet, le recueil, publié en réaction aux attentats du 11 septembre 2001, est marqué par un souci explicite de révéler la barbarie de la réponse du gouvernement américain aux attaques et s'appuie en conséquence sur une image beaucoup plus symbolique et individualisée du pouvoir politique. Comme on pourrait l'attendre d'une œuvre de circonstance, *Bang !* cible, de manière plus ou moins détournée, certaines personnalités politiques (surtout Bush fils, nous le verrons), des symboles (par exemple l'Oncle Sam, la couronne, etc.), des discours politiques, médiatiques ou collectifs parfois identifiables et attribuables à des acteurs, et propose ainsi une représentation « par le haut », une « individualisation tyrannique » du pouvoir qui s'oppose à la « présence absente » figurant l'expérience confuse des dominés dans *Les amateurs de sentiments*.

Néanmoins, le recueil – et c'est là son principal intérêt pour mon étude – s'inscrit tout de même, à l'instar des *Amateurs de sentiments*, dans le régime cognitif de la guerre, comme en témoigne d'entrée de jeu l'introduction rédigée par le poète :

Il est des situations extrêmes où la véritable nature régressive de l'homme se révèle au grand jour. Les masques de la plus haute civilité tombent alors au pied des foules ahuries de découvrir l'horrible figure du nouveau barbare.

Les fanatiques du dollar u.s. sont des malades dangereux qui, lorsqu'ils ne les créent pas, entretiennent un peu partout dans le monde des conditions d'injustice telles que d'autres fanatiques s'y reconnaissent au point de faire voler en éclat cet infernal miroir, ce qui entraîne une riposte plus violente encore, et ainsi de suite jusqu'à la mort annoncée de leurs dieux respectifs.

L'autoritarisme serait-il une source de terrorisme ?

Si tel est le cas, les dominateurs dogmatiques de Washington, d'Ottawa ou de Londres ont dorénavant toutes les raisons de revoir à la baisse l'espérance de vie de leur règne (*B*, 7).

On peut dire, pour reprendre le commentaire de Bernard Pozier auquel répondait ma réflexion sur *Les amateurs de sentiments*, que les « cibles de la colère » sont, cette fois, bel et bien « nommées » (AS, 12), et ce, principalement dans le but d'établir une analogie polémique entre les « malades dangereux » du gouvernement américain et les terroristes. Si les modalités de représentation du pouvoir politique sont d'emblée radicalement différentes dans cet autre recueil, le mode de compréhension du pouvoir, lui, reste néanmoins essentiellement belliqueux, car le poète ne fait pas cette comparaison pour adopter le point de vue philosophico-juridique du « sujet universel¹⁴⁸ » et ainsi se placer entre les belligérants, mais bien pour agiter le spectre, mentionné par Foucault, de la « dernière bataille¹⁴⁹ », l'anéantissement réciproque qui mettrait fin au politique, au « règne » non pas seulement des États-Unis, mais aussi, selon une perspective indépendantiste assez étonnante dans le contexte, de l'Empire britannique (Washington est rapprochée d'Ottawa et de Londres). Boisvert présente l'évènement comme un révélateur de la violence occultée par le confort de la vie nord-américaine, et la « nouvelle » barbarie qu'il évoque désigne moins, par conséquent, un outrage à la vie humaine, au droit universel, qu'un trait inhérent à la « nature régressive de l'homme » et au monde social, trait révélé par l'attentat, qui rend visible le fondement belliqueux du monde occidental en faisant tomber les « masques de la plus haute civilité ».

On voit donc ici le principe qui a guidé le choix de mon corpus : renforcer mon hypothèse générale sur la poésie d'Yves Boisvert en montrant comment des représentations différentes peuvent s'inscrire dans une même logique. Il importe toutefois, puisque le « fond » et la « forme » des textes littéraires sont indissociables, d'analyser les enjeux propres à l'image plus « directe » du pouvoir véhiculée par *Bang !*. Qu'implique ce changement de point de vue sur le

¹⁴⁸ Pour Michel Foucault, le « sujet universel » est le sujet du discours philosophico-juridique sur le pouvoir, qui stipule que l'État est fondé sur le droit, sur un contrat de cession du pouvoir individuel, et suppose donc un sujet qui « [s]'établi[t] entre les adversaires, au centre et au-dessus, [pour] imposer une loi générale à chacun et fonder un ordre qui réconcilie ». Le sujet « guerroyant », qui entend plutôt « poser un droit frappé de dissymétrie, [...] fonder une vérité liée à un rapport de force, une vérité-arme et un droit singulier », se définit par opposition au « sujet universel ». Cf. Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, op. cit., p. 39.

¹⁴⁹ Selon Foucault, retourner l'aphorisme de Clausewitz (« La politique, c'est la guerre continuée par d'autres moyens ») signifie notamment accepter l'idée selon laquelle « la décision finale ne peut venir que de la guerre, c'est-à-dire d'une épreuve de force où les armes, finalement, devront être juges. La fin du politique, ce serait la dernière bataille, c'est-à-dire que la dernière bataille suspendrait enfin, et enfin seulement, l'exercice du pouvoir comme guerre continuée. » Cf. *Ibid.*, p. 17.

plan de la représentation du pouvoir politique ? Que révèle-t-il sur le traitement réservé à ce thème par Boisvert et la place qu'il occupe dans sa démarche poétique ? Comment les attentats du 11 septembre 2001 sont-ils intégrés dans le discours du poète sur le pouvoir ?

Il m'apparaît d'entrée de jeu que *Bang !* se distingue des *Amateurs de sentiments* par la posture d'énonciation qu'il développe. Comme le suggère la finale de l'introduction aux accents souverainistes, le poète ne se limite pas à dévoiler la guerre qui fait rage sous l'apparente paix de la société civile, il prend aussi position de manière plus marquée et accède ainsi, en quelque sorte, au statut de belligérant, à celui de véritable « sujet guerroyant », pour reprendre l'expression de Foucault. Cette bellicisation du discours est d'ailleurs visible jusque dans la lettre du texte introductif du recueil, car les jeux de sens et de sonorités mis en œuvre par le poète me semblent indiquer que la poésie de Boisvert tend à se coller à l'attentat, à faire sienne sa force belliqueuse qui fait voler en éclats les « masques de la plus haute civilité ». En effet, toute la poéticité du texte est au service d'une narrativité qui tend à mettre sur le même pied le gouvernement américain et les terroristes, à nier le statut de victime des États-Unis pour souligner de façon désinvolte leur responsabilité dans le drame et le déclin potentiel de l'Occident anglo-saxon. On peut penser à la répétition du mot « fanatiques », à la métaphore du miroir, aux rapprochements phonétiques entre « autoritarisme » et « terrorisme », mais aussi à la désignation des dirigeants anglo-saxons par l'expression pléonastique « dominateurs dogmatiques », qui rappelle, par le jeu des sonorités, le mot latin *dominus*, utilisé par les Romains pour désigner le maître d'un esclave.

Dans ce chapitre, j'étudierai en détail cette posture « guerroyante » à travers l'analyse de trois actes de langage qui structurent le recueil et son appareil rhétorique, soit l'autocitation, la parodie et le contrat. La perspective adoptée sera inspirée de celles de la pragmatique et de la sémiolinguistique, car le discours belliqueux, forcément partial, construit de ce fait un sens relevant « de la responsabilité d'un *sujet-communicant* ayant une intention donnée¹⁵⁰ », en l'occurrence Boisvert, qui suggère d'ailleurs, par l'ajout d'une préface fortement axée sur le

¹⁵⁰ Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 36.

contexte de création de l'œuvre, une proximité entre l'extérieur de l'acte de langage, c'est-à-dire l'espace de son intention, et l'énonciation du recueil.

2.1 L'autocitation surassertive : poésie, violence terroriste et tombée des masques

Comme bien des poètes, Yves Boisvert a parfois publié certains poèmes dans plus d'un recueil, entre autres dans des anthologies de son œuvre parues de son vivant. Néanmoins, *Bang !* présente la particularité d'ériger l'autocitation littéraire¹⁵¹ en principe de composition et propose ainsi, au-delà des « marques ponctuelles », « une véritable construction littéraire dominée par un jeu complexe de rappels et de références, où l'œuvre devient son propre intertexte en tant que réservoir de citations possibles¹⁵² ». La première section du recueil, intitulée « Mémo » (B, 11-15), est entièrement composée de poèmes tirés des précédents recueils de Boisvert, et ce jeu de rappels s'étend à tout le livre, car d'autres citations de ce type, plus brèves, sont mises en exergue au début de chacune des sections subséquentes, à l'exception de la dernière, qui contient, comme la première, la seconde édition d'un long poème (ce sont cette fois les informations relatives à la première édition qui sont mises en exergue). Il faudrait également ajouter à ces citations directes, à ces « prélèvements », la reprise de certains procédés littéraires et structurels mis en œuvre dans *Voleurs de cause* (duquel Boisvert fait de *Bang !* le « versant mondialisé¹⁵³ »), notamment l'emprunt d'éléments aux œuvres antiques (le « prologue » et l'« épilogue » dans *Bang !*, la revendication du genre épique dans *Voleurs de cause*) et le jeu humoristique sur les terminaisons de mots dans les noms des sections

¹⁵¹ Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier définissent l'usage littéraire de l'autocitation comme l'ensemble des « phénomènes de réécriture/de renvois d'un auteur à ses propres productions ». Cf. Juan Manuel López Muñoz, Sophie Marnette et Laurence Rosier, « Autocitation et genres de discours, quelques balises », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 52, 2006, p. 11, <https://doi.org/10.3917/tl.052.07> (page consultée le 5 janvier 2021).

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ Yves Boisvert, « R. Yves Boisvert & Guy Sioui Durand. *Rêves, rituels rapides, réserve, révolte, réveil, réjouissance* », dans Laure Morali (dir.), *Aimititau ! Parlons-nous !*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 217.

(« Prologue », « Démagogue », « Bogue » et « Épilogue » dans *Bang !*, « Oppression », « Répression », « Dépression » et « Suppression » dans *Voleurs de cause*).

Ce vaste appareil autocitationnel, qui donne presque au livre une forme de « collage », est peut-être en partie un effet des conditions d'écriture du recueil, placées sous le signe de la réaction : « Cet ouvrage a été rédigé en 72 heures, les 21, 22 et 23 septembre 2001 (à l'exception de *J'ai fait un rêve*, rédigé le 14 novembre) » (B, 7). Comme si le poète, dans l'urgence, avait saisi tout ce qui se trouvait déjà à sa portée pour faire œuvre le plus rapidement possible. Je crois cependant que l'autocitation constitue surtout, dans *Bang !*, un acte énonciatif conscient et affirmé visant à soutenir une conception belliqueuse du pouvoir politique de même qu'à lier cette dernière au projet poétique de l'auteur.

La section « Mémo » est particulièrement intéressante à ce propos, car Boisvert lui donne, de manière assez explicite, la contestation du pouvoir anglo-saxon en Amérique du Nord pour unité thématique : le premier poème, tiré de *Gardez tout* (1987), critique le pouvoir américain par le biais de l'explosion de la navette *Challenger*, le deuxième, paru initialement dans *Voleurs de cause* (1992), traite de la crise d'Oka, et le troisième est le poème dénonçant l'impérialisme américain que j'ai déjà cité au début de mon analyse des *Amateurs de sentiments*. De par sa nature même, cet exercice d'échantillonnage et de réorganisation de l'œuvre en fonction de la thématique du pouvoir constitue un acte de définition du rôle politique de la poésie non seulement dans *Bang !*, mais aussi dans un vaste pan de l'œuvre en raison du caractère autocitationnel de la section. Ce rôle est ici, dans le prolongement de la poéticité de l'introduction du recueil, essentiellement « terroriste ». À l'image d'un fou du roi quelque peu sinistre, le poète se pose en chroniqueur des « situations extrêmes où la véritable nature régressive de l'homme se révèle au grand jour » (B, 7) et l'ordre vertical du pouvoir est ébranlé, notamment la crise d'Oka, qui a fourni l'occasion au « citoyen conforme à son apparence » de « redevenir ce qu'il est », c'est-à-dire une « couleuvre » (B, 13), et l'explosion de la navette *Challenger*, où s'est « abatt[u] le ressac de la supériorité / en matière d'espace / sur la plage du tabou collectif » (B, 11). Cette fonction est d'ailleurs soulignée d'entrée de jeu par le choix de mettre en couverture une image du seizième arcane majeur du tarot de Marseille, à savoir la Maison Dieu, sur lequel on peut voir deux hommes tomber d'une tour (le nom anglais de la

carte est « The Tower of Destruction ») et qui « représente soit l'humilité, soit l'égo anéanti par l'épreuve : destruction violente des masques et autres montages fallacieux¹⁵⁴. » Le poème apparaît ainsi, suivant la métaphore dualiste du reflet employée par l'énonciateur en introduction pour expliquer l'action terroriste, comme un « miroir » grotesque et « infernal » où la violence rejouée de l'accident, du conflit ou de l'attentat, exprimée dans un style carnavalesque et *trash* une fois mise en poésie, agit à titre de révélateur de la brutalité et de la vanité du pouvoir en place. Une des seules modifications apportées aux poèmes repris dans « Mémo », en l'occurrence celui sur *Challenger*, et qui tire parti de la vulgarité de la langue familière pour ridiculiser davantage le gouvernement américain, le montre bien : « quand j'avais des maîtresses d'école / elles ne partaient pas durant des semaines / elles n'allaient pas mourir dans une fusée de la Floride / nous n'étions pas des enfants exilés par les explosions du firmament des *États-Unis d'Amérique* » (B, 11 [je souligne]).

Mais il faut également souligner que, si l'autocitation expose une certaine conception de la poésie, elle contribue aussi, en ce qu'elle constitue une « surassertion¹⁵⁵ », à sa légitimation et confère par conséquent à la parole du poète, comme le suggère d'emblée l'arcane ornant la couverture du recueil, un certain pouvoir prophétique. En effet, outre les échos que j'ai rapidement relevés entre les positions exprimées dans l'introduction et celles qui traversent les poèmes de « Mémo », divers éléments indiquent que l'autocitation, toujours située, selon Alain Rabatel, « à la charnière d'un vouloir dire indexé sur un déjà dit antérieur et sous l'influence du nouveau contexte d'énonciation », exprime ici « la coïncidence du dire/dit/vouloir dire », qu'elle fournit au « locuteur/énonciateur », en d'autres termes, l'occasion « d'assumer pleinement l'énonciation comme acte (“oui, je l'ai dit, et plutôt deux fois qu'une”, “je persiste et signe”, etc.), surtout lorsque le dit et le dire sont en discordance avec telle ou telle doxa¹⁵⁶ ». Je pense, entre autres, à la mention des livres d'où sont tirés les extraits repris (même l'année de parution

¹⁵⁴ Contributeurs de Wikipédia, « La Maison Dieu », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Maison_Dieu&oldid=169764601 (page consultée le 11 janvier 2021).

¹⁵⁵ Pour Alain Rabatel, l'autocitation est une surassertion puisque, entre autres, « le fait d'avoir déjà été dit[e], ou d'être passible d'un dire lui confère un surcroît d'autorité. » Cf. Alain Rabatel, « Les auto-citations et leurs reformulations : des surassertions surénoncées ou sousénoncées », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 52, 2006, p. 79, <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2006-1-page-71.htm> (page consultée le 11 janvier 2021).

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

est donnée dans « Mémo »), qui attire l'attention du lecteur sur l'acte autocitationnel¹⁵⁷, et à la mise en exergue répétée d'autocitations, qui réitère cet acte énonciatif à chaque début de section. Le plus important reste néanmoins, à mon sens, le choix du terme « Mémo » pour nommer la section « anthologique » du livre : en ouvrant son recueil par un « mémo », c'est-à-dire un rappel, le poète affirme en quelque sorte, contre la « doxa » qui fait des attentats un désastre extraordinaire, celle des « foules ahuries de découvrir l'horrible figure du nouveau barbare » (B, 7), mais aussi des « censeurs » qui ont taxé « toute explication du 11 septembre qui se réfère à l'iniquité du monde » d'antiaméricaine, de « justification du meurtre de masse », ou encore de négation de l'horreur sans nom de l'évènement¹⁵⁸, qu'il l'avait vu venir, *lui*, que la matière pour expliquer les attentats et en faire la critique se trouvait déjà dans son œuvre¹⁵⁹. Dans ces conditions, le poème sur l'explosion de *Challenger*, marqué par une étrange façon d'envisager l'incident comme un « assaut », une injure douce-amère à ceux qui vivent la domination américaine, prend des accents sinistrement prémonitoires :

*un jour ou l'autre l'Américain disparaît
il le faut
colère renforcée par la Pravda
colère rentrée dans le tourbillon du rêve
colère et pitié soigneusement tordues par les princes
et leurs valets
par les vedettes et les soldats*

*le prochain assaut se fera sur cette colère
pour qu'au moins les précipices rentrent dans les porte-monnaie
et que les charniers de singes redeviennent charnels (B, 12)*

¹⁵⁷ Un tel phénomène peut sembler banal (lorsqu'on cite, on donne la référence), mais il est intéressant de noter que, dans plusieurs cas, Boisvert reprend simplement des poèmes d'un recueil à l'autre sans laisser savoir qu'ils réfèrent à « une situation d'énonciation et/ou à un univers de discours autonomes par rapport au *hic et nunc* de sa [l'auto-citation] représentation » (*Ibid.*, p. 71), si ce n'est parfois à la fin du livre, dans une note éditoriale. Il y a donc, dans *Bang !*, une volonté anthologique clairement exprimée.

¹⁵⁸ Gilbert Achcar, *Le choc des barbaries*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », 2004 [2002], p. 17-22.

¹⁵⁹ Cet acte énonciatif est d'autant plus assumé que le point de vue antagoniste avait une certaine voix dans le milieu poétique de l'époque. Dans la préface du *11 septembre des poètes du Québec*, un énorme recueil collectif (122 poètes) paru un trimestre après le livre de Boisvert, Louis Royer accuse les « esprits éclairés » [qui] s'étaient faits rapidement les tenants de l'idée que les États-Unis avaient « eu ce qu'ils méritaient » de n'accorder aucune valeur à la vie humaine et de « cautionn[er] implicitement le terrorisme ». Cf. Louis Royer (dir.), « Préface », dans *Le 11 septembre des poètes du Québec*, images de Christine Palmiéri, Montréal, Trait d'union, 2002, p. 7.

L'autocitation, telle qu'elle apparaît dans *Bang !*, constitue donc un acte énonciatif qui s'inscrit, sur le plan politique, dans une logique belliqueuse au sens de Foucault, car il présente les trois caractéristiques du mode d'analyse du pouvoir décrit par le philosophe. Effectivement, l'autocitation renforce ici la partialité du discours de l'énonciateur contre le gouvernement américain en étendant cette dernière à l'échelle de l'œuvre entière. Elle donne aussi une épaisseur historique supplémentaire à la critique de l'évènement : tous les poèmes repris dans « Mémo », par exemple, font référence à des situations ayant réveillé, « sous la forme des institutions ou les législations, le passé oublié des luttes réelles¹⁶⁰ ». L'autocitation met finalement, par la conception « terroriste » de la poésie qu'elle véhicule et le pouvoir « prophétique » qu'elle confère à la parole du poète, l'attentat et la catastrophe devant la raison et la loi, « la confusion de la violence » « au principe de l'histoire¹⁶¹ ».

2.2 La parodicité métadictatoriale comme expression d'une rationalité belliqueuse

Dans les poèmes « inédits » de *Bang !*, Boisvert fonde sa lecture belliqueuse des attentats sur un autre acte de langage caractérisé, comme l'autocitation littéraire, par une opération de « transcontextualisation¹⁶² », soit la parodie, qui vise elle aussi à « contester le bien-fondé des opinions construites dans une société¹⁶³ », mais en suivant une logique « hypertextuelle », pour parler comme Genette¹⁶⁴. Le sujet poétique reprend et détourne certains « slogans » tirés de la

¹⁶⁰ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France (1975-1976), *op. cit.*, p. 177.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁶² Le terme apparaît dans Linda Hutcheon, « Ironie et parodie : stratégie et structure », traduction française de Philippe Hamon, *Poétique*, n° 36, 1978, p. 472-473. Ida Lucia Machado le définit comme « l'acte par lequel le parodiste essaie de donner au texte ou aux objets parodiés un nouveau contexte ou un nouvel espace d'action. » Cf. Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 83.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 51.

¹⁶⁴ « J'entends par [hypertextualité] toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...] l'hypertexte est plus couramment que le métatexte considéré comme une œuvre "proprement

culture populaire américaine ou apparus avec les attentats (ex. « Nous ne sommes pas tous Américains » [B, 63]), mais le principal discours ciblé est, apparemment, celui du président George W. Bush, à la voix duquel le poète mêle la sienne pour créer un énonciateur parodique s'exprimant au « Je » et à la manière d'un dictateur, comme en témoigne cette référence au discours du 20 septembre 2001 et à son tristement célèbre faux dilemme :

Dix jours après m'être réveillé en sursaut
à 9 heures du matin
je ferme encore la trappe au restant de la boule :
« Soit vous êtes avec nous,
soit vous êtes pour les terroristes. »

Je m'adresse à l'ensemble des nations
comme s'il s'agissait de mes employés
de manière à les coincer dans ma logique
sur la question du sens
et de les faire se taire sur la manière
d'orienter le sens (B, 56)

Bien entendu, George W. Bush n'est pas, malgré les critiques dont il a pu faire l'objet, historiquement reconnu comme un dictateur au sens politique et moderne du mot, à savoir une « "personne qui, s'étant emparée du pouvoir, l'exerce sans contrôle"¹⁶⁵ ». Boisvert construit toutefois, à des fins parodiques, un avatar littéraire de Bush qui répond à ces caractéristiques. « Seul maître à bord » (B, 28), le « Je » présidentiel exerce un pouvoir absolu (« Je m'adresse à l'ensemble des nations / comme s'il s'agissait de mes employés »), et d'une façon pour le moins abusive : « Esclavage, génocide, vente d'armes, *so what* ! / Le lundi, je couronnais des têtes / le mardi, je leur coupais le cou » (B, 31). C'est donc cette conception strictement politique du dictateur qu'il faudra garder en tête lorsqu'il sera question d'« énonciation dictatoriale » dans les pages qui suivent, et ce, bien que le « dictatorial » puisse avoir une portée beaucoup plus

littéraire" – pour cette raison simple, entre autres, que, généralement dérivé d'une œuvre de fiction (narrative ou dramatique), il reste œuvre de fiction, et à ce titre tombe pour ainsi dire automatiquement, aux yeux du public, dans le champ de la littérature. [...] J'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte (nous dirons *imitation*). » Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 12 et 14.

¹⁶⁵ Alain Rey (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle édition augmentée par Alain Rey, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2019 [1992], p. 1076.

large chez Boisvert¹⁶⁶. En plus de correspondre à l'attitude du « Je » et au contenu du livre¹⁶⁷, cette acception du terme convient particulièrement bien à une représentation axée sur l'énonciation à la première personne. Cécile Brochard l'utilise notamment pour définir le corpus des « romans du dictateur à la première personne », un ensemble de textes dont la configuration énonciative rappelle celle de *Bang !*¹⁶⁸, en raison du « rapport consubstantiel à la pratique du discours¹⁶⁹ » entretenu par le dictateur, rapport révélé par l'étymologie du mot. En effet, le *Dictionnaire historique de la langue française* indique que le « latin *dictator* [...] désignait le magistrat unique investi de tous les pouvoirs dans certaines circonstances graves, sous la République », et que « le mot est formé sur *dictum*, supin de *dictare* (→ dicter)¹⁷⁰. » Le fait que le dictateur soit, historiquement, celui qui détient la parole, qui « dicte », conduit Brochard à « resserr[er] l'acception du terme à ce sens politique » pour « renforcer la cohérence d'un corpus axé sur l'énonciation personnelle : non seulement le dictateur entretient un rapport profond avec la parole, mais c'est précisément celle-ci, orale ou écrite, qui nous est donnée à lire dans les romans du dictateur à la première personne¹⁷¹. » *Bang !* n'est pas un roman et Bush fils, un dictateur du même type que les personnages analysés par Brochard, mais on retrouve dans le recueil le même accent mis sur la parole dictatoriale. Les quelques vers cités plus haut, en retrait, fournissent à eux seuls de bons exemples : « *je ferme encore la trappe au restant de la boule* », « *Je m'adresse à l'ensemble des nations / [...] de manière à les coincer dans ma logique / sur la question du sens / et de les faire se taire / sur la manière d'orienter le sens* » (je souligne).

¹⁶⁶ Jacques Paquin écrit : « La poésie de Boisvert combat le feu par le feu en s'énonçant comme un discours dictatorial qui vise à saboter les dictatures qu'il a identifiées. » Cf. Jacques Paquin, *loc. cit.*, p. 151. La pluralité des dictatures est réduite ici à sa plus simple expression, le sens politique, mais George W. Bush reste un dictateur « identifié » par le poète, et non pas « réel ».

¹⁶⁷ Le recueil contient, entre autres, des références au financement de certaines dictatures par les États-Unis : « Il y avait dans mon arrière-cour / des tas de bananiers // comme je raffolais des noyaux / je m'en emparai » (B, 26) ; « Le grand démocrate que je me targue d'être / riposte en proposant de subventionner telle dictature » (B, 57).

¹⁶⁸ L'établissement de ce corpus repose sur deux critères principaux, soit la « spécificité du dictateur au sens moderne et politique du terme » et « l'importance accordée au "je" du dictateur. » Cf. Cécile Brochard, *Écrire le pouvoir. Les Romans du dictateur à la première personne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », n° 133, 2015, p. 18-19.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁷⁰ Alain Rey (dir.), *op. cit.*, p. 1076.

¹⁷¹ Cécile Brochard, *op. cit.*, p. 18.

Tous les poèmes des sections « Démagogue » et « Bogue » de même qu'une bonne partie de l'« Épilogue », soit plus de la moitié du recueil, sont pris en charge par l'énonciation dictatoriale à la première personne du singulier, ce qui fait de cette dernière la modalité de représentation du pouvoir la plus importante dans *Bang !*. Elle constitue, au-delà de la simple caricature, une véritable arme rhétorique et l'actualisation la plus éloquente de la « poésie terroriste » définie par l'acte autociationnel au début du livre.

Auteur d'une œuvre de circonstance, Boisvert pratique parfois, dans *Bang !*, une forme de parodie « facilement identifiable par le récepteur » en raison de la « contemporanéité du thème parodié » qu'Ida Lucia Machado qualifie de « simple » ou « évidente¹⁷² ». Ce type de parodie engendre un discours polyphonique et polémique ayant « le pouvoir de transformer et de dévoiler une certaine vision du monde¹⁷³ », pouvoir dont le poète use allégrement, comme dans ce poème faisant référence à un autre élément discursif attribuable à George W. Bush :

J'avais fait main basse
sur 333 agences de pub
me croyant le plus apte
à trafiquer les chiffres

j'ordonnai qu'on trouve un slogan
je le voulais bref, impitoyable
de nature à justifier
toutes les ripostes subséquentes
à un quelconque attentat
jugé déraisonnable, irréalisable, impossible
par moi seul

un illuminé de mon entourage proposa
« Opération Justice Infinie ».

Ce que j'avais décrété être le monde libre
usa de sa liberté
en mastiquant des râles de prédicateur morpionné.

On me traita de fanatique aux petits yeux
alors que je venais de me déclarer démocrate
en même temps que républicain.

¹⁷² Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷³ *Ibid.*

Lassé de ces arguties démobilisatrices
eu égard à mes aspirations guerrières
j'imposai le fameux slogan
en évoquant la gravité du prétexte
à cogner sur des coupables anticipés

cette astuce fit taire les esprits critiques
étrange silence qui dura quelques jours

puis, un matin sans rien d'important que la routine du vol qualifié et du
détournement de fond
Bang !
l'infini frappa l'œil de Dieu
encastré dans la pyramide de mon Pouvoir
et mes avoirs s'envolèrent en fumée
au nom de la justice
en ses extrémités (B, 36-37)

Ce texte évoquant le lancement de l'« Opération Justice Infinie » (aujourd'hui renommée *Enduring Freedom*) par le Département américain de la Défense en réponse aux attentats montre bien le mélange d'ironie et de « transcontextualisation » composant la parodie, qui « repose sur le dialogue ironique maintenu entre deux interlocuteurs qui affirment des vérités opposées » et sans lequel « le double langage proposé par la parodie deviendrait soit *pastiche* (*écrire à la manière de...*), soit *plagiat*¹⁷⁴ ». En effet, la mise à distance du point de vue du « Je » présidentiel-dictatorial (l'attentat était « déraisonnable, irréalisable, impossible » et appelle une riposte « guerrière » justifiée par les circonstances) est notamment assurée par la présence de quelques marqueurs ironiques qui concourent à mettre en lumière le caractère malicieux et violent de la réponse américaine aux attentats du 11 septembre 2001. Je pense notamment à l'exagération, car le président d'une république démocratique parle ici comme un dictateur démesurément autoritaire (« J'avais fait main basse / sur 333 agences de pub »), mais aussi au contraste entre la légèreté du ton et la brutalité des propos tenus, au sujet duquel on pourrait mentionner l'intégration du « vol qualifié » à la « routine », ou encore l'emploi du passé simple, grandiloquent et de ce fait un peu incongru dans le contexte. Toutefois, l'absurdité de la perspective du « Je » est par moments soulignée de manière si explicite¹⁷⁵ qu'il est impossible

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 114.

¹⁷⁵ Le « Je » dictatorial expose sans filtre les fallacieux rouages de son « astuce » rhétorique et va même jusqu'à se dénigrer lui-même en tant qu'orateur, qualifiant ses propos de « rôles de prédicateur morpionné », par exemple.

de limiter l'analyse à l'ironie, car, comme le rappelle Oswald Ducrot, « il est essentiel à l'ironie que L [le locuteur] ne mette pas en scène un autre énonciateur, E', qui soutiendrait, lui, le point de vue raisonnable¹⁷⁶. » Conformément au principe selon lequel la parodie résulte de l'appropriation d'un « discours qui existe déjà avec l'intention de le transformer et de laisser visibles les traces de cette transformation¹⁷⁷ », le discours dictatorial dont il est question ici me paraît pétri par la voix d'un semblable énonciateur E'¹⁷⁸ qui fait du « Je », en phase avec l'idée précédemment énoncée de la poésie-attentat comme « miroir infernal » de la barbarie du gouvernement américain, une sorte de double grotesque du président dont la parole serait moins détournée que « possédée », soumise à un sérum de vérité par un sujet poétique adoptant la posture, au fond plus comique qu'ironique à proprement parler, d'un « traducteur » bouffon et de mauvaise foi, pour ainsi dire. Il s'agit, pour le poète, d'usurper la voix du pouvoir afin de lui faire exprimer, voire incarner, le jugement qu'il porte sur le gouvernement américain (les politiciens américains sont des « fanatiques du dollar u.s. », des « malades dangereux », des « dominateurs dogmatiques » [B, 7], et l'« oncle Sam » a quant à lui une « gueule d'écraseur d'espoirs » et de « gangster milliardaire » [B, 19]), tout cela dans le but, d'une part, de présenter son point de vue comme la vérité cachée par la duplicité fourbe du président, celle que ce dernier dirait s'il était honnête, débarrassé du décorum, et, d'autre part, de tirer parti des effets humoristiques nécessairement engendrés par les contrastes et les paradoxes propres à cette confession forcée, où le dictateur se dissèque lui-même à grand renfort de métadiscours, révélant la vulgarité de son machiavélisme et son manque de vision :

Comme on voit, l'esprit lessivé de conquêtes dévastatrices
je n'ai pas saisi le message d'intérêt commun.
Ça ne me rentre toujours pas dans la caboche.

Je persiste à donner des ordres aux milliards de crétiens
pas foutu d'être millionnaires.

Je frappe l'opinion d'injonction en injonction

¹⁷⁶ Oswald Ducrot, *loc. cit.*, p. 211. En ce qui concerne la définition de l'énonciateur chez Ducrot, voir la note 107 au bas de la page 41.

¹⁷⁷ Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 85.

¹⁷⁸ Notons cependant que le point de vue de cet énonciateur E' n'est « raisonnable » que dans la mesure où il se confond avec celui du sujet poétique, dominant dans le recueil. La forme et la nature des propos tenus n'ont, quant à elles, rien de « raisonnable ».

et par-dessus le marché, j'ai les Bourses nerveuses.
C'est pas drôle.
Je ne vois pas ce qu'il y a de drôle.
Pas encore. (B, 54)

En proposant un discours essentiellement « métadictatorial » dans *Bang !*, Boisvert me semble réaliser de la manière la plus achevée son projet artistique, élaboré 23 ans plus tôt dans son manifeste *Simulacre dictatorial*, « d'hypertrophier le discours dictatorial jusqu'à son inévitable éclatement », une démarche qu'il qualifie d'« action politique la plus définitive¹⁷⁹ ». Le poète dévoile ici de manière éclatante la violence belliqueuse au principe de l'ordre politique et, surtout, atténue quelque peu le caractère mortifiant de la révélation ironique en y adjoignant l'euphorie de la charge parodique, comme en témoigne, dans l'extrait cité plus haut, le jeu bi-isotopique autour du mot « Bourses », qui humilie le dictateur en suggérant que sa cupidité sans limites est liée à une frustration sexuelle. C'est d'ailleurs, hors du texte et du champ de la littérature, dans une certaine théâtralité humoristique qu'on retrouve les formes de discours les plus comparables à l'énonciation dictatoriale du recueil : je pense, au Québec, aux différentes éditions des *Parlementeries*¹⁸⁰, ce spectacle d'humour au titre évocateur qui parodie la vie parlementaire, et, plus près du sujet de *Bang !*, au célèbre sketch¹⁸¹ de Steve Bridges à l'édition 2006 du dîner annuel de l'Association des correspondants de la Maison-Blanche, lors duquel l'humoriste a personnifié, déguisement inclus, un second George W. Bush offrant en temps réel, aux côtés du vrai président, une « traduction » loufoque, mais supposée plus véridique, de son discours.

¹⁷⁹ Yves Boisvert, « Simulacre dictatorial », dans Yves Boisvert, Louis Jacob et Bernard Pozier, « *¿ Tilt !* » (*manifestes 1977-1980*), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2002, p. 110.

¹⁸⁰ Imaginées par l'humoriste Pierre Légaré, *Les parlementeries* ont connu six éditions, en 1994, 1996, 1997, 2008, 2009 et 2010. Les captations des plus récents spectacles (2008, 2009 et 2010), réalisées par Mario Rouleau, sont disponibles en format DVD : Mario Rouleau, *Les parlementeries*, DVD, TVA Films, Canada, 2011, 360 minutes. Les premières éditions ont également été filmées, mais sont plus difficiles à trouver. Plusieurs extraits ont été mis en ligne sur la plateforme Youtube, et des captations vidéo se trouvent dans le dossier « D-43 – Les parlementeries I, II, III, IV » du fonds Jean-Pierre Plante (BAnQ – Vieux-Montréal) : Conseil canadien des archives (CCA), « File D43 – Les parlementeries I, II, III, IV », [s.d.], <https://archivescanada.accesstomemory.ca/les-parlementeries-i-ii-iii-iv> (page consultée le 15 septembre 2022).

¹⁸¹ Pour visionner le sketch : Back To Tennessee, « Steve Bridges as President George W. Bush at WHCA Dinner 2006 », 9 mars 2012, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=u5DpKjlgoP4> (page consultée le 15 septembre 2022).

Si le « *sujet-parodiste* maintient une position ambiguë face au sujet parodié [en] s'éloign[ant] de celui-ci, tout en lui restant proche¹⁸² », la virulence avec laquelle Boisvert ridiculise ses cibles indique que le poète semble privilégier, dans sa pratique de la parodie, l'éloignement et la différence, une infidélité revendiquée et propre à la mauvaise foi. Au contraire d'autres œuvres littéraires écrites au « Je » dictatorial, en l'occurrence les « romans du dictateur à la première personne » analysés par Cécile Brochard, le recueil ne fait pas parler le dictateur dans le but de dresser « le portrait intérieur d[un] personna[ge] terribl[e] participant malgré tout de l'humanité », mais bien pour confisquer cette parole et la soumettre entièrement à « un regard extérieur critique¹⁸³ ». Le poète donne voix à une caricature grotesque, un symbole de la barbarie de l'autoritarisme, et non pas à un véritable personnage humain doté d'une conscience, ainsi que l'illustre d'entrée de jeu le choix partial de présenter le président d'une république démocratique comme un dictateur.

Cette distanciation critique est si dominante dans le recueil que la majorité des poèmes où s'exprime le « Je » dictatorial ne s'appuient sur aucun « texte cible » à proprement parler, aucune parole « réelle » du président¹⁸⁴. En conséquence, la définition « hypertextuelle » de la parodie proposée par Genette ne suffit pas à décrire ce qui se passe dans *Bang !*, c'est pourquoi il convient mieux de parler ici, comme Steve Murphy l'a fait pour l'œuvre de Rimbaud, du « parodique », une notion plus large désignant « les formes de parodicité plus ténues, plus subtiles parfois et qui, précisément, engagent nécessairement un réflexe herméneutique – et qui étaient en général mises en œuvre pour susciter cet effet¹⁸⁵. » Parmi les multiples visages possibles du parodique, celui qui fait le plus écho à la parodicité de *Bang !* est ce que Murphy nomme le « faux document poético-épistolaire », une pratique s'inscrivant dans une tradition républicaine de « fausses déclarations, lettres apocryphes, testaments et confessions farfelues de Napoléon III », autrement dit un ensemble de textes parodiques qui « ne parodie[nt] aucune

¹⁸² Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 31.

¹⁸³ Cécile Brochard, *op. cit.*, p. 278 et 277.

¹⁸⁴ Si on excepte quelques références à d'autres discours politiques précis, comme celui du 11 septembre 1990 par George H. W. Bush (*B*, 46) et le fameux « I Have a Dream » de Martin Luther King Jr. (*B*, 65).

¹⁸⁵ Steve Murphy, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », dans Steve Murphy (dir.) et Mario Matucci (prés.), avec la collaboration de Gérard Martin et Alain Tourneux, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, actes du quatrième colloque *Parade sauvage* (Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2004, p. 125.

cible effective et ne pastiche[nt] aucun style réel mais [...] parodie[nt]-pastiche[nt] un texte qui aurait pu exister¹⁸⁶. » C'est un tel travail de faussaire que le recueil donne à lire, une fausse confession du dictateur où les aveux ont été en quelque sorte arrachés de force et à travers laquelle l'hypertrophie du discours dictatorial souhaitée par le poète peut pleinement se réaliser, et ce, à l'aide de différents procédés parodiques mis en œuvre pour dépersonnaliser le « Je » et lui conférer l'aspect figural des caricatures politiques.

Il y a d'abord l'altération, très frappante et pratiquement *audible*, de la langue parlée. Le président américain s'exprime dans un joul québécois vulgaire qui n'est évidemment pas le sien et qui lui donne moins l'air d'un président que d'un réactionnaire borné et peu éduqué, comme dans cet extrait où une faute de grammaire souligne, dans le prolongement du jeu de sonorités du premier vers, l'idiotie du manichéisme : « G.I vs Djihad / c'est nous autres qu'on a raison » (B, 54). Mais le joul ordurier contribue surtout à la tombée des « masques de la plus haute civilité » (B, 7) en ce qu'il marque les points de bascule où, ne pouvant plus justifier ses actions rationnellement, le « Je » a recours à la violence verbale :

Je déploie des armées
je blocus des comptes de caisse
et bombarde les simples mortels

mal pour eux
bien pour moi

égal mais pas pareil

c'est pas ce que je veux dire
mais vous comprenez ce que je dis, gang d'hosties ! (B, 58)

Ensuite, le dictateur apparaît systématiquement dans des mises en scène carnavalesques et typées qui réfèrent davantage à la symbolique traditionnelle du pouvoir et à une certaine imagerie néolibérale qu'à la véritable théâtralité événementielle des attentats du 11 septembre 2001. Il faut notamment mentionner, à ce propos, le motif de la chute du « trône », symbole du « fondement divin » de l'autorité et de la « stabilité du cadre (juridique) » de l'État¹⁸⁷, qui est ici

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 94-95.

¹⁸⁷ Marie-Claire Kerbrat, *loc. cit.*, p. 45.

homologué métaphoriquement à l'effondrement des tours jumelles et signifie par conséquent la mise en péril de l'architecture verticale du pouvoir américain (« Je dégringolai de mon trône / la face dans les débris de mon impériale bêtise » [B, 32]), mais aussi la présence d'un ensemble de « scènes de bureau » stéréotypées, pour ainsi dire, qui alimentent la confusion entretenue par le poète entre le pouvoir politique et la haute finance :

Je balayai l'ensemble de ces questions dérisoires
du revers de la main droite
ce qui fit tomber
beaucoup d'objets durs sur le sol (B, 39)

Je mâchouillais de la gomme
avec la discrétion d'un joueur de baseball
en regardant dans mon bureau un film relatant
les horreurs dans lesquelles j'aurais plongé
des populations entières
pour des décennies à venir (B, 41)

moi, je m'en contrefiche
car la quantité de produits
que je consomme en une journée
est autrement plus importante
que la quantité de merde
que je déverse sur le monde
en encaissant des profits records.

Je me passais cette profonde réflexion
en me grattant le nombril
un matin de gros messieurs de grosses compagnies (B, 42)

Dans le même ordre d'idées, l'image du dictateur fait l'objet, comme dans certaines caricatures politiques, d'une représentation largement allégorique lui conférant la valeur d'un symbole. Certains passages, d'une part, mettent en œuvre une poéticité de la médiation qui condense, à la manière des dessins satiriques, plusieurs cibles de la critique dans une seule figure afin de rendre la diatribe plus efficace et cohérente, comme dans cette strophe où le sang du dictateur est remplacé par le pétrole pour lequel la Défense américaine a versé le sang au Moyen-Orient :

J'étais franchement impérial
l'huile à moteur me coulait dans les veines
j'étais universellement impérial

le carburant dessinait dans les ruisseaux du continent
des figures irisées rose et vert (B, 32)

D'autre part, les poèmes de la section « Démagogue » (B, 21-28) accordent, à l'instar des textes cités dans la section « Mémo », une épaisseur transhistorique au « Je » dictatorial. Ce dernier apparaît alors moins comme une simple imitation scripturaire de George W. Bush que comme le symbole d'un ordre politique américain dont le fondement génocidaire a été mis au jour et fragilisé par les attentats. Dans le même registre vulgaire et parodique que j'ai commenté plus haut, le dictateur se déclare responsable des violences ayant marqué la conquête de l'Ouest (B, 23), de l'ingérence américaine dans des républiques bananières (B, 26), du bombardement atomique de la ville d'Hiroshima lors de la Seconde Guerre mondiale (B, 27) et de l'esclavage des Noirs (B, 25), qu'il présente, en faisant des amalgames pour le moins surprenants et anachroniques, comme des motifs des attentats au même titre que la politique extérieure américaine exercée dans les années 1990.

L'éclatement parodique de la vérité me semble toutefois principalement formalisé dans la représentation désinvoltée et performative des attentats eux-mêmes, qui détermine de façon marquée l'architecture comique de la plupart des poèmes écrits au « Je » dictatorial. Reprenons par exemple la fin du poème portant sur l'« Opération Justice Infinie ». Après avoir expliqué la naissance du slogan et les circonstances de son imposition à l'opinion publique, le dictateur raconte :

cette astuce fit taire les esprits critiques
étrange silence qui dura quelques jours

puis, un matin sans rien d'important que la routine du vol qualifié et du
détournement de fond

Bang !

l'infini frappa l'œil de Dieu

encastré dans la pyramide de mon Pouvoir

et mes avoirs s'envolèrent en fumée

au nom de la justice

en ses extrémités (B, 37)

Ici, pas de corps en chute, de sirènes ni de cris. La force explosive de l'attentat est tout entière contenue dans une onomatopée un peu amusante, et l'attaque, conformément au style allégorique des caricatures politiques que j'ai commenté plus haut, entièrement appréhendée

dans sa dimension symbolique : c'est, avant les corps et le métal, l'omnipotence politico-économique des États-Unis, représentée par l'image de l'œil de la Providence (présente au revers du Grand sceau et du billet d'un dollar américain), qui est frappée. On reconnaît là quelques traits de la critique revancharde adressée au gouvernement américain par le sujet poétique (le pouvoir états-unien est cupide au point d'avoir « toutes les raisons de revoir à la baisse l'espérance de vie de [son] règne » [B, 7]), mais le plus intéressant reste que cette chute introduite par l'attentat-onomatopée constitue, dans l'économie rhétorique du poème, le point culminant du retournement parodique du discours tyrannique sur lui-même, de son éclatement : ce sont les mots composant le slogan qui sert de prétexte au poème et ancre la parodie dans la réalité (« Opération Justice Infinie ») qui sont employés pour exprimer la brutalité de l'attentat et la destruction des symboles américains (« l'infini frappa l'œil de Dieu » ; « au nom de la justice / en ses extrémités »). Un tel renversement a pour effet de lier directement le discours du pouvoir aux attentats, présentés comme l'effet boomerang des stratégies discursives employées par le président, dont la symbolique est retournée contre lui.

Dans ces conditions, l'attentat apparaît moins comme un drame se déployant dans le temps et l'espace que comme une sorte de chute humoristique. Il est l'embrayeur d'une véritable structure parodique qui vise à humilier le « Je » dictatorial à répétition en confrontant systématiquement sa parole à la « force de rupture de l'événement », pour parler comme Isabelle St-Amand¹⁸⁸. En effet, outre le choix de l'onomatopée-titre « Bang ! », qui parle de lui-même, ce schéma à chute est reproduit dans près d'une vingtaine de poèmes écrits au « Je » dictatorial, et ce, parfois, comme dans les poèmes transhistoriques de la section « Démagogue », au mépris de la chronologie réelle de l'événement (l'« Opération Justice Infinie », par exemple, a été mise sur pied en réponse aux attentats, il est donc absurde que ces derniers la contrecarrent). Les procédés sont variés, mais génèrent tous une charge parodique ciblant et détournant les différents « prétextes » discursifs des poèmes. Je pense, entre autres, au renversement humoristique :

¹⁸⁸ Isabelle St-Amand soutient que « [l]a force de rupture, les affects discordants et le retentissement violent de la crise d'Oka sont relayés avec une minutie et une intensité particulières » dans *Voleurs de cause* (op. cit., p. 236). *Bang !* propose manifestement un traitement similaire de l'événement, mais insiste de manière presque obsessionnelle sur cette « force de rupture ».

Il y avait dans mon arrière-cour
des tas de bananiers

comme je raffolais des noyaux
je m'en emparai

[...]

Un matin clair de septembre
la pelure me glissa sous la semelle
Bang !
je m'effondrai dans la merde
que j'avais étalée sous mes pas (B, 26 ; je souligne)

mais aussi au renversement ironique :

J'étais franchement impérial¹⁸⁹
l'huile à moteur me coulait dans les veines
j'étais universellement impérial
le carburant dessinait dans les ruisseaux du continent
des figures irisées rose et vert.

Un matin de petit soleil blême
Bang !
le gaz explosa à travers les fenêtres
tout devint noir et cendre et laid (B, 32 ; je souligne)

puis à la mention métadiscursive du retournement de la parole dictatoriale sur elle-même :

C'était à peu près *le discours* que j'adressais
à des hordes d'incultes massés à la frontière
par ce matin mi-moyen
quand Bang !
les dents nous claquèrent d'avoir parlé
pour ne rien dire (B, 44 ; je souligne)

et au jeu de mots :

Mais, une de ces matinées
où personne n'a le goût de changer
le cours de l'histoire de la *production*
Bang !

¹⁸⁹ Ce vers et le troisième de la même strophe font sans doute référence à la compagnie Imperial Oil Limited, filiale canadienne de la société pétrolière et gazière américaine ExxonMobil. Ce clin d'œil du poète fait écho au rapprochement établi entre « les dominateurs dogmatiques de Washington » et ceux « d'Ottawa » (B, 7) dans le texte d'introduction du recueil.

c'est exactement ce qui se *produit* (B, 52 ; je souligne)

Tout cela montre bien, au bout du compte, comment les correspondances établies par le poète entre le terrorisme et la poésie sur la base du dévoilement, en introduction et grâce à l'autocitation surassertive, sont actualisées dans la forme même des poèmes de *Bang !* : le sujet poétique voit dans la tragédie une occasion de régler ses comptes avec le pouvoir anglo-saxon (« Je n'accéderai peut-être pas à la souveraineté / demain matin / mais un jour mon rêve deviendra réalité / et le sien [celui de l'oncle Sam], un pur cauchemar » [B, 20]) et donne forme, en déplaçant la violence terroriste dans le champ de la rhétorique, à une poésie-attentat qui rejoue sans cesse les attaques.

En ce sens, le renversement parodique me semble ici, au-delà de la seule moquerie, l'expression d'une rationalité proprement belliqueuse au sens où l'entend Foucault, c'est-à-dire un « schéma d'explication » qui déchiffre « la société » et « son ordre visible » en fonction d'un « axe ascendant¹⁹⁰ » où la distribution des valeurs entre la rationalité et l'irrationalité est inversée. La base de cet axe est occupée par « la confusion de la violence » et son « irrationalité brute » (en l'occurrence les attentats), d'où émerge paradoxalement la vérité, alors qu'on trouve dans les hauteurs une « rationalité » qui,

à mesure qu'on monte et qu'elle se développe, va être au fond de plus en plus abstraite, de plus en plus liée à la fragilité et à l'illusion, de plus en plus liée aussi à la ruse et à la méchanceté de ceux qui, ayant pour l'instant la victoire, et étant favorisés dans le rapport de domination, ont tout intérêt à ne plus les remettre en jeu¹⁹¹.

Cette « rationalité » est bien entendue celle du « Je » dictatorial, dont la « ruse » et la « méchanceté » fondamentales sont brutalement mises au jour par le « simulacre dictatorial », mais aussi ridiculisées par la structure à chute qui détermine la représentation poétique des attentats : le pouvoir américain paraît, en définitive, moins puissant qu'inconsistant et fragile, voire malade, car ces prétentions impérialistes de même que les symboles de sa durable omnipotence (par exemple, plus haut, l'œil de la Providence), aussi menaçants soient-ils, se

¹⁹⁰ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France (1975-1976), *op. cit.*, p. 40.

¹⁹¹ *Ibid.*

heurtent constamment au veto redoublé des « faits bruts¹⁹² », de la violence terroriste, qui, à l'image de la Maison Dieu ornant la couverture, montre le président-dictateur tel qu'il est réellement, soit un belligérant comme les autres dont la tête pourrait tomber, et non le dépositaire d'une « rationalité fondamentale et permanente, liée par essence au juste et au bien¹⁹³ ». Cette dernière révélation est totale à la fin de la section « Bogue », où, descendu pour de bon du trône de la victoire, le dictateur retourne au bas de l'« axe ascendant », sur le champ de bataille, et s'approprie en conséquence l'onomatopée-titre : « Tassez-vous du chemin / je m'en viens. // Bang ! » (B, 59). Boisvert voit donc dans l'attentat l'occasion d'« éclairer les longues journées de l'ordre, du travail, de la paix, de la justice » à la lumière du « dieu elliptique des batailles¹⁹⁴ » et donne à cette « lumière » la forme de la parodie.

2.3 Le contrat comme cristallisation d'un nouveau rapport de force

De manière tout à fait surprenante, voire paradoxale vu la partialité manifeste du sujet poétique, la parodie belliqueuse déployée dans *Bang !* débouche, à la fin du livre, sur une curieuse mise en tension des conceptions historico-politique (belliqueuse) et philosophico-juridique du pouvoir¹⁹⁵. En effet, le droit et la justice universelle, bien enfouis à la base de l'« axe ascendant », refont étonnamment surface dans le long poème closant le recueil, intitulé « L'Autre » et publié pour la première fois en avril 2001, qui propose une sorte de réflexion critique sur la tolérance mettant en scène un sujet souverainiste plus près de l'image d'auteur construite en introduction et dictant, sur un ton qui contraste grandement avec celui employé dans le reste du recueil, la manière dont il souhaite être reconnu et traité par un « Autre » vraisemblablement canadien (certains indices ne trompent pas : « Si cet Autre m'impose un

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ Cf. l'opposition sujet universel/sujet belliqueux, note 148, p. 61.

ordre supérieur des choses / – une Constitution, comme, genre, style ! – » [B, 74]). Le tout prend une allure vaguement contractuelle :

Si cette personne est l'Autre
et que cet Autre est réellement ce qu'il est ;
s'il n'est rien d'autre que lui-même
rien ni personne
ni 25 % de quelqu'un d'autre
ni une fraction de quelque chose réputé plus
important que lui ;
si l'Autre assume complètement son altérité ;
s'il lui est naturel de le faire ;
s'il ne tente nullement de se dédoubler
de se faire passer pour un autre
d'inventer deux faces à son visage ;
s'il respecte l'autre dans la mesure exacte du respect réciproque
que tout un chacun a le devoir d'exiger,
alors, cet Autre est un autre en totalité
et je n'ai aucun motif à le percevoir autrement
ni à me méfier de ce qu'il pourrait faire
s'il était différent de ce qu'il affiche (B, 71-72).

[...]

On respecte tous les choix dans tous les discours
de tous les autres
quand tous ces choix dans tous les discours
se posent et se proposent
dans l'entier respect de ses droits (B, 77)

On reconnaît ici, notamment dans l'usage appuyé de la répétition, l'arrogance ludique du sujet boisvérien. Mais le « Je » délaisse tout de même, contre toute attente, le « braquage » au profit de la position du juriste en prônant le respect mutuel fondé sur le droit, deux valeurs qu'il associe à la notion très civique de « devoir ». La forme du poème s'inspire d'ailleurs, très librement, de celle d'un contrat : la structure phrastique conditionnelle « Si... alors » est répétée sept fois et constitue un véritable embrayeur dans le texte.

Que faut-il conclure de cette apparente volte-face ? Que le poète, dans une sorte d'exercice de conscience, relativise sa désinvolture belliqueuse face aux attentats ? Qu'il profite de l'occasion pour se réconcilier avec le gouvernement canadien ? À mon sens, il n'en est rien, et, si les positions souverainistes exprimées dans la poésie de Boisvert rappellent que le poète

n'abandonne pas complètement l'idée d'un État légitime fondé sur le droit, « L'Autre » me semble plutôt révéler la teneur véritable de l'« argumentation souriante¹⁹⁶ » développée dans la parodie qui le précède. En effet, Boisvert exploite le dialogisme et la polyphonie constitutifs du genre contractuel¹⁹⁷ non pas pour, comme dans un contrat conventionnel, mettre en œuvre des « stratégies discursives ayant pour objet d'entraîner l'adhésion moyennant une mise en scène discursive des paroles et des points de vue d'autrui¹⁹⁸ », mais bien pour rendre explicite le rapport de force dissimulé par l'ambition médiatrice du contrat, rapport de force qui est, en l'occurrence, à son avantage.

Selon André Bélanger et Andy Van Drom, « le *dialogisme contractuel* fait référence aux relations constitutives que tout contrat entretient avec les énoncés produits antérieurement au sein du genre discursif contractuel – les relations interdiscursives – ainsi qu'avec les énoncés ultérieurs que pourraient produire les cocontractants – les relations interactionnelles¹⁹⁹. » Dans le poème, le dialogisme n'a évidemment pas pour cadre de référence le « genre discursif contractuel », mais plutôt, conformément au caractère historico-politique du discours belliqueux sur le pouvoir, l'histoire des luttes politiques, et parfois guerrières, entre le Canada et le Québec. Le poète laisse cavalièrement, un peu comme il l'a fait, à l'échelle mondiale, dans les poèmes transhistoriques de la section « Démagogue », des traces discursives liées à différents épisodes conflictuels censés révéler le fondement répressif de l'État canadien, comme ce retournement de l'expression « insurrection appréhendée », utilisée par Pierre Elliott Trudeau

¹⁹⁶ Pour Ida Lucia Machado, la parodie, qui « contient en elle-même un discours et son contre-discours », bâtit une argumentation implicite : « derrière ce rire premier ou derrière l'indignation ou le mépris provoqué par un acte de langage parodique, il subsiste le goût, souvent amer, de la critique (à différents degrés) et celle-ci peut mener celui qui la reçoit à une réflexion qui aura une influence sur sa façon de penser le document objet de la parodie et le document parodié. » Cf. *op. cit.*, p. 113 et 106.

¹⁹⁷ Pour André Bélanger et Andy Van Drom, le style de rédaction des contrats est soumis à des contraintes et influencé par des discours antérieurs qui forment ensemble un « genre contractuel » foncièrement polyphonique et dialogique : « Nous avons défini antérieurement le genre discursif contractuel comme "rédigé dans un style objectivisé [dont l']intertexte est constitué de plusieurs voix (les parties contractantes, la loi, la jurisprudence)". » Cf. André Bélanger et Andy Van Drom, « Les apports de la linguistique à la théorie des contrats : la polyphonie du contrat, trace discursive d'une recontextualisation sociale », *Les Cahiers de droit*, vol. 53, n° 3, septembre 2012, p. 640, <https://id.erudit.org/iderudit/1011941ar> (page consultée le 7 octobre 2021).

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 646-647.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 631.

pour justifier la mise en application par le Parlement de la *Loi sur les mesures de guerre* le 16 octobre 1970²⁰⁰ :

Si cet Autre n'en donne pas plus que le client en demande ;
s'il renonce une fois pour toutes
aux manœuvres d'assimilation appréhendée ;
si cet Autre abandonne sa partisanerie unitariste
uniformiste, égalisatrice et centralisatrice
pour lui préférer la justice différentielle
alors, cet Autre commande le respect dans son intégralité (B, 72)

On peut citer encore ces références à l'imposante campagne du camp du « Non » lors du référendum de 1995 (et plus précisément au « love-in » organisé par les forces fédéralistes à Montréal trois jours avant le scrutin²⁰¹), puis à la Nuit des longs couteaux²⁰² (1981) :

Si cet Autre
m'aime unilatéralement
en groupe et personnellement
– les veilles de référendums, genre, comme, mettons ! –
en cela tout à fait conscient de transgresser le code en vigueur
sur mon territoire et sans mon approbation,
alors, cet Amour ravageur appelle un sentiment unilatéral

[...]

Si cet Autre m'impose un ordre supérieur des choses
– une Constitution, comme, genre, style ! –
dont je ne veux pas
que je ne reconnais pas
qui ne sert pas mes intérêts supérieurs
qui va à l'encontre de mes idéaux
de l'idée la plus haute que je me fais de l'Autre
et dont je ne m'accommoderai jamais
alors, en dépit de l'indéfectible déférence que je lui manifeste
– en tant qu'individu singulier personnel universel, mettons ! –

²⁰⁰ Pour plus d'informations sur la crise d'Octobre : Andrew McIntosh et Celine Cooper, « Crise d'Octobre », dans *L'Encyclopédie canadienne*, 1^{er} octobre 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/crise-doctobre> (page consultée le 18 septembre 2022).

²⁰¹ Pour plus de détails sur les moments phares de la campagne référendaire de 1995 : Radio-Canada, « Les tournants et rebondissements du référendum sur la souveraineté du Québec », *Radio-Canada*, 29 octobre 2020, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1745070/referendum-1995-souverainete-quebec-resume-question-resultats-archives> (page consultée le 18 septembre 2022).

²⁰² Pour en savoir plus sur l'événement et son contexte : Robert Sheppard, « Rapatriement de la Constitution », dans *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mai 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadianisation-de-la-constitution> (page consultée le 18 septembre 2022).

je transgresse sa Constitution (B, 74)

Ces marques dialogiques renvoient également à ce que Bélanger et Van Drom nomment « les relations interactionnelles », c'est-à-dire les « énoncés » possiblement produits par l'autre, à la différence que, par un procédé comique bien connu et mis en relief par les tirets et quelques emprunts à la langue orale, le poète présente de manière faussement hypothétique des faits avérés et pose comme condition de sa bonne foi... la non-réalisation de ces derniers ! Ceci a pour principal effet de justifier le discours belliqueux tenu dans le recueil et de décrédibiliser l'« Autre » en lui imputant la responsabilité de la mésentente : les conditions sont nombreuses (comme en témoignent les multiples anaphores) et, pour la plupart, déjà enfreintes en quelque sorte, alors comment respecter l'« Autre » « dans son intégralité » et ne pas transgresser « sa Constitution » ?

Ce ternissement de l'image de l'« Autre » est aussi exprimé à travers la polyphonie du texte, qui concerne quant à elle, toujours selon Bélanger et Van Drom, « la mise en scène énonciative de la part du locuteur-scripteur, qui se cache derrière un style objectivisé pour véhiculer son point de vue ainsi que ceux des autres énonciateurs qu'il souhaite représenter (dont les parties contractantes²⁰³) » (oublions le « style objectivisé » dans le cas de Boisvert). Le fait de désigner la partie adverse à l'aide de la troisième personne du singulier et du pronom nominal « Autre » tend à réduire le gouvernement canadien au statut d'altérité radicale et à faire reposer l'identification extralinguistique de cet interlocuteur probable uniquement sur l'histoire de ses « trahisons » envers le Québec. Le thème de la duplicité s'impose d'ailleurs dans le poème, comme pour le président-dictateur dans le reste du recueil, dès qu'il s'agit de l'identité de l'« Autre » et de sa perspective sur le monde. Le sujet poétique l'enjoint d'« assume[r] complètement son altérité », de ne pas « inventer deux faces à son visage » (B, 71), et présente son point de vue de même que les actions qui le traduisent comme des « manœuvres », de la « partisanerie » (B, 72), des « repères désuets », des « lieux communs », des « préjugés » (B, 75), ou encore des « astuces » (B, 76).

²⁰³ André Bélanger et Andy Van Drom, art. cit., p. 631.

À l'opposé, le « Je » du poème, lui, joue la carte de l'authenticité²⁰⁴ et se grossit du « nous » de la « communauté nationale » (B, 73, 76) pour inverser le rapport de pouvoir face à la « singularité » canadienne. Le basculement des forces se fait particulièrement sentir vers le milieu du poème, où le ton passe de la conciliation à l'avertissement, voire à la menace :

s'il me réduit au rôle d'observateur passif du monde ;
s'il m'empêche d'occuper ma place dans le monde entier
[...]
alors, cet Autre me dénie le pouvoir de cultiver mon jardin
et m'enlève l'espoir de célébrer mon épanouissement
le mien et celui de la communauté nationale
à laquelle j'ai librement choisi d'appartenir,
c'est pourquoi cet Autre mérite au moins mon
indifférence
que j'inscris à la première page d'un livre de poésie
dont le thème principal est l'obligatoire liberté
de dire ce que je fais
et de faire ce que je dis (B, 73).

Si cet Autre
m'aime unilatéralement
en groupe et personnellement
– les veilles de référendums, genre, comme, mettons ! –
en cela tout à fait conscient de transgresser le code en vigueur
sur mon territoire et sans mon approbation,
alors, cet amour ravageur appelle un sentiment unilatéral
qui doit se traduire en actes et non en sentiments
afin que tout le monde comprenne
de la même manière en même temps
la très édifiante signification de ce qui se passe
et qu'au terme de cette odieuse frénésie
il y ait de l'intégrité quelque part.

Si cet Autre m'impose un ordre supérieur des choses
– une Constitution, comme, genre, style ! –
dont je ne veux pas
[...]
alors, en dépit de l'indéfectible déférence que je lui manifeste
– en tant qu'individu singulier personnel universel, mettons ! –
je transgresse sa Constitution (B, 74)

²⁰⁴ « Si cet Autre reconnaît la légitimité de ma différence collective / [...] alors, cet Autre tel qu'en lui-même me respecte tel que je suis / et c'est à ce titre / que je puis devenir uniquement ce que je suis / face au monde entier » (B, 75-76).

Si on considère l'acte autocitationnel au cœur duquel s'inscrit le poème, ces passages acquièrent une tout autre signification et une force nouvelle du fait de leur recontextualisation à la fin de *Bang !*. Dans le contexte, comment ne pas voir dans ce « sentiment unilatéral / qui doit se traduire en actes et non en sentiments / afin que tout le monde comprenne / de la même manière en même temps / la très édifiante signification de ce qui se passe » une sorte de périphrase des attentats et du pouvoir démystificateur que le poète leur confère, ou encore, dans cette « indifférence » inscrite « à la première page d'un livre de poésie / dont le thème principal est l'obligatoire liberté » une référence autoréflexive au recueil lui-même ?

Ces échos révèlent à mon sens le fondement rhétorique du recueil et, du même coup, la principale fonction assumée par son étrange texte final. Ainsi positionné, le contrat proposé par le poète n'a rien de gratuit et n'apparaît pas motivé par un souci philosophico-juridique de justice. Il cristallise plutôt, ou du moins tente de cristalliser, à la manière des traités de guerre, un rapport de force asymétrique potentiellement violent et fondé sur une menace dont le poids est constitué par l'*exemple* américain, qui fait ici office d'avertissement, en quelque sorte. Une fois que « l'oncle Sam » (*B*, 20), démasqué et humilié par la poésie-attentat, a « dégringol[é] de [s]on trône » (*B*, 32), le poète prend à partie ses propres « dominateurs dogmatiques », ceux d'« Ottawa » (*B*, 7), et saisit l'occasion de dicter ses conditions maintenant qu'il est établi que l'« autoritarisme » est « une source de terrorisme » (*B*, 7), le sous-texte étant qu'il pourrait arriver la même chose au régime canadien s'il continuait à s'opposer à l'indépendance du Québec. Le recueil est d'ailleurs orienté dans cette direction dès le « Prologue », que le poète termine par ces vers :

L'autre jour
il s'est dit favorable à l'unité canadienne
au détriment de mes aspirations à faire du Québec
un État souverain plus démocratique que le Canada
oblitérant par ce discours le devoir de liberté
qui me donnerait le droit à ce qu'il appelle le *bonheur*.

En conséquence
je ne souhaite aucun bonheur à l'oncle Sam.

Je n'encourage personne à casser ses vitrines
à grands coups d'oiseaux de fer et de feu

non, mais
si, dans des conditions qui, pour l'instant
relèvent du cinéma terrifiant
le pire venait à se produire
ce n'est pas moi qui éclaterais en sanglots
ni ne me précipiterais dans une église
ni ne brandirais fièrement son drapeau
en signe de solidarité
car l'oncle Sam ne m'a jamais été solidaire.

Je n'accéderai peut-être pas à la souveraineté
demain matin
mais un jour mon rêve deviendra réalité
et le sien, un pur cauchemar (B, 19-20).

C'est l'ombre d'un tel « cauchemar », où la réalité et le « cinéma terrifiant » s'entremêlent de façon inquiétante, qui plane sur l'« Autre » et lui donne une force rhétorique qu'il n'aurait pas pu avoir dans son édition d'origine. Le ton du poème nuance indéniablement celui du recueil²⁰⁵, mais reste marqué, dans ce nouveau contexte de signification, par une bonne foi factice et condescendante, celle, en somme, des vainqueurs.

On voit donc ici comment, dans *Bang !*, le sujet poétique s'approprie la logique profondément partielle de la conception belliqueuse du pouvoir politique. À l'instar des *Amateurs de sentiments*, le recueil dévoile de manière critique la violence guerrière qui se trouve au fondement de la société civile de même que ses racines historiques, mais le poète adopte aussi, cette fois, le point de vue propre à ce régime cognitif. Boisvert puise dans l'actualité un événement dont « l'horreur sans nom » « ren[d] visible ce qui devait être caché²⁰⁶ » et choisit, plutôt que de faire du poème un lieu de distanciation et de refuge, d'intervenir dans l'évènementialité, d'associer son entreprise poétique à la violence terroriste dans le but, comme l'écrit Michel Foucault à propos du « sujet guerroyant », « de poser un droit

²⁰⁵ Conscient de sa violence, le poète prône tout de même la valeur du respect mutuel.

²⁰⁶ Richard Groulx, « Introduction générale », dans Michel Foucault, *la politique comme guerre continuée. De la guerre des races au racisme d'État. (Sur le Cours au Collège de France, "Il faut défendre la société")*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 12 (en note).

frappé de dissymétrie, de fonder une vérité liée à un rapport de force, une vérité-arme et un droit singulier²⁰⁷. »

Cette « justice différentielle » (B, 72), pour reprendre les mots employés dans « L'Autre », est bien entendu celle du colonisé québécois et, plus largement, du « minoritaire », comme l'avait déjà remarqué Isabelle St-Amand au sujet de *Voleurs de cause* en reprenant l'idée de François Paré selon laquelle ce sont les écrivains marginalisés, comme Boisvert, au sein même des groupes minoritaires qui s'expriment au nom de la collectivité « justement parce que leur marginalité même, farouche et intransigeante, joue la dramatique de notre exclusion collective du pouvoir²⁰⁸ ». Le poète, refusant d'être surpris ou de s'émouvoir face à un événement qui, au fond, confirme son système de pensée, réinterprète les attentats en fonction de la problématique de la marginalité et de la domination, ainsi qu'en témoigne « L'Autre », mais aussi l'inscription du 11 septembre dans une histoire de l'asservissement impérialiste par le biais de l'autocitation et de la transhistoricité parodique, ou encore l'accent mis, dans l'énonciation métadictatoriale, sur l'« omnipotence » du président-dictateur et ses répercussions néfastes sur « les opprimés / les réprimés, les miséreux » (B, 31). C'est d'ailleurs, comme je l'ai montré, la « dramatique de l'exclusion collective » des Québécois, en particulier, qui sert de prétexte au livre et se trouve jouée, par conséquent, au début de l'« Épilogue » :

Nous ne sommes pas tous Américains
parce que l'obsession du drapeau américain
ne nous fait pas dégainer nos revolvers

nous ne voulons pas être Canadiens non plus
parce que l'obsession du drapeau canadien
ne nous rends pas hystériques.

Les escrocs de New York ne nous font pas souverains
les fantoches d'Ottawa
encore moins (B, 63).

puis dans les derniers vers du recueil :

²⁰⁷ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». Cours au Collège de France (1975-1976), *op. cit.*, p. 39.

²⁰⁸ François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992, p. 139 ; cité dans Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 259-260.

cette intoxication outrancière à la tolérance est telle
qu'elle se retourne contre nous
et fait voir à l'Autre un visage dont la face reconnue
n'est pas celle que l'on se reconnaît
quand on nous laisse libres de reconnaissance,
ce qui fait de nous des observateurs originaux
en état perpétuel d'observation extérieure
sur le parvis de l'édifice abritant l'ONU
et non à l'intérieur
les sièges écrasés sur des sièges (B, 77).

Dans le but de mettre fin à cet « état perpétuel d'observation extérieure », Boisvert replace le drame dans un contexte postréférendaire²⁰⁹ où les attentats réactivent, sous « les oublis, les illusions ou les mensonges qui nous font croire à des nécessités de nature ou aux exigences fonctionnelles de l'ordre », la guerre qui « partage le corps social tout entier et en permanence ». La violence terroriste lui fait « quitter les formes larvées et sourdes où elle se poursuit sans qu'on s'en rende bien compte » pour la mener vers une « bataille décisive » qui pourrait couronner de nouveaux vainqueurs²¹⁰.

Bien entendu, la « bataille » est ici menée dans le champ de la rhétorique, de la poésie. Du point de vue de l'écriture, cette posture belliqueuse se traduit par un ensemble de stratégies discursives ayant en commun leur visée argumentative et pragmatique, les principales étant l'autocitation, la parodie et le contrat, qui constituent des actes de langage visant à concrétiser des idées chargées « d'une orientation qui veut toucher [l']interlocuteur, le conduire vers une fin ou une conclusion quelconque²¹¹ ». Cette dimension pragmatique de l'écriture est d'ailleurs thématifiée dans « L'Autre », où le sujet poétique donne à son livre de poésie le « thème » de « l'obligatoire liberté / de dire ce que je fais / et de faire ce que je dis » (B, 73) et prétend que l'Autre aurait tendance à devenir un « supérieur immédiat » « s'[il] ne venait pas d'écrire le contraire » (B, 76).

²⁰⁹ « L'oncle Sam n'est ni un bon copain / ni un charmant voisin. [...] L'autre jour / il s'est dit favorable à l'unité canadienne » (B, 19) : en 1998 paraissaient, par exemple, les mémoires de l'ex-ambassadeur américain James J. Blanchard, *Behind the Embassy Door: Canada, Clinton, and Quebec* (Toronto, McClelland & Stewart, 1998), dans lesquelles ce dernier explique comment il est intervenu en faveur du camp du « Non » lors du référendum de 1995.

²¹⁰ Michel Foucault, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, *op. cit.*, p. 176.

²¹¹ Ida Lucia Machado, *op. cit.*, p. 105-106.

Chacun à leur manière, les procédés susmentionnés contribuent à soutenir la critique belliqueuse de l'évènement : l'autocitation surassertive fonde la démarche historico-politique du sujet poétique, la parodie métadictatoriale l'actualise en plus de construire un « champ de bataille » rhétorique où les positions définies par la guerre sont remises en circulation, et le contrat tente de cristalliser un nouveau rapport de force entre le sujet-communicant souverainiste et son adversaire fédéraliste. Le plus intéressant reste néanmoins que ces modalités de représentation du pouvoir politique dénotent, par rapport aux *Amateurs de sentiments*, entre autres, un changement dans la relation au pouvoir, marquée ici par une désinvolture nouvelle. En effet, le poète s'adresse, principalement par le biais de la parodie, qui entretient un rapport de fidélité/infidélité avec son objet et occupe la majorité de l'espace du recueil, directement au pouvoir, emprunte même, pour les détourner à son avantage, les tactiques et la propre voix de cette entité qui, de ce fait, n'a plus rien d'une puissance foncièrement mystérieuse et terrifiante. Dans ces conditions et face à la violence terroriste, le pouvoir, fragilisé, fait au moins autant rire qu'il fait peur dans ses vains efforts pour empêcher la violence fondatrice, à laquelle il doit tout, de lui reprendre son éternité de pacotille.

Conclusion

Au terme de cette étude, je constate que le contraste formel (la présence absente opposée à l'individualisation tyrannique) qui a justifié le choix de mon corpus est également sémantique, pour ainsi dire. Si *Les amateurs de sentiments* dépersonnalise largement le pouvoir, c'est pour en souligner l'ubiquité « systémique » ainsi que l'étrangeté radicale, menaçante, et si *Bang !* l'aborde plutôt de manière frontale, par le haut, c'est pour, au contraire, faire joyeusement « revol[er] » « les symboles [...] à tour de bras » (B, 46). Les deux recueils déploient des stratégies visant à mettre au jour la guerre continuée en fraude dans l'exercice de la politique, mais proposent des visions différentes du pouvoir et de la place que le poète occupe et doit occuper face à lui.

Les grandes analogies (prison-société, guerre-urbanisation) et l'ironie diffuse des *Amateurs de sentiments* s'inscrivent davantage, en ce qu'elles insistent sur la dimension mortifère et étouffante de la violence belliqueuse du pouvoir, dans une logique de la différence, de l'écart. Il s'agit, pour un sujet poétique mortifié et, à l'image des pauvres, « fait à l'os », de nommer le piège du pouvoir et la nécessité de fuir un combat perdu d'avance, de chercher indéfiniment, pour sauver les meubles, le peu qu'il reste d'humanité et d'harmonie dans l'amour et la poésie sentimentale, toujours menacés de disparition. De la même manière qu'un Heidegger plongé dans « l'époque des guerres mondiales impérialistes et fascistes », celle de la « modernisation de la mort de masse », le sujet « [s]uper moderne » (AS, 42) des *Amateurs de sentiments* se révolte contre le « refoulement narcotique de la mort » obtenu « de force » par une « société hyperdestructrice » « chuchot[ant] aux hommes [...] : votre destruction n'est qu'une question de temps, et le temps dont a besoin la destruction avant de vous atteindre est exactement le temps de votre distraction²¹². » Le principe fondamental de cette « distraction moderne » consiste à « se décharg[er] de la mort sur les autres²¹³ » :

L'EMPIRE DES INNOCENCES SOLIDAIRES
frotte des missiles pour se sentir concerné

²¹² Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 263-264.

²¹³ *Ibid.*, p. 264.

par la beauté des éclairs
et baise dans le sang contaminé
ce qu'il reste de connexions humaines
avec les ignares d'à-côté (AS, 86)

Dans le recueil, le sentiment incarne « L'EXTREME VERTIGE [QUI] S'ACCROCHE » (AS, 118), l'« orage d'enfer mort » bloqué par les « édifices » (AS, 124) et s'opposant « à l'utopie de notre civilisation, utopie qui construit maisons et villes²¹⁴ », mais aussi, pourrions-nous ajouter, l'illusion d'une paix sociale destinée à tromper les « INDIFFERENTS » (AS, 84) et les « pâtes d'intérieur » (AS, 72).

À l'opposé, *Bang !* inverse en quelque sorte, comme un « infernal miroir » (B, 7), la narrativité du piège associée à l'expérience du pouvoir dans *Les amateurs de sentiments*. C'est ici le pouvoir lui-même qui, déstabilisé par la violence terroriste répondant à son « autoritarisme », se heurte au présage de son inéluctable disparition et se trouve par conséquent forcé de « revoir à la baisse l'espérance de vie de [son] règne » (B, 7). Conformément au principe du simulacre parodique, le poète, s'appropriant le discours belliqueux du pouvoir, se fait cette fois la voix de la menace et de la destruction, destruction qui représente ici, en phase avec l'idée foucauldienne de la « dernière bataille », l'espoir d'en finir avec un certain ordre politique anglo-saxon et la guerre qu'il pérennise, tout cela dans le but d'en instaurer un nouveau qui servira les intérêts du sujet : l'amateur de sentiments devient un « sujet guerroyant ».

Au regard du régime cognitif de la guerre, les postures développées dans *Les amateurs de sentiments* et *Bang !* me semblent donc correspondre respectivement à celles, typiques de l'imaginaire militaire, du *lâche* et du *héros*²¹⁵. En effet, une sorte de résignation morose, impuissante, traverse de vastes pans des *Amateurs de sentiments*. Si le sujet poétique souhaite sauver les victimes du pouvoir, il leur enjoint également de *se sauver*, de fuir le « système » et une vie toujours « fait[e] pour les autres » (AS, 46). Le poète invite son « amie » à aller « sereine silencieuse / à l'écart des tourments des vertiges des falaises » (AS, 136), l'« [e]nfant qui sait

²¹⁴ *Ibid.*, p. 265.

²¹⁵ Il faut, comme Sloterdijk, « comprend[re] la lâcheté d'une façon neutre comme penchant primaire à l'évitement », par opposition à l'« alchimie contre-nature » que représente l'« héroïsme combatif » des héros, qui « profitent des avantages inhérents à l'attaque dans bien des situations ». Cf. *ibid.*, p. 280-281.

l'infini par la faim et par la soif », à « saluer l'univers tout entier / et parfois changer de trottoir » (AS, 64), et constate que « ceux qui voyagent ne voyagent pas assez » (AS, 56) :

Quand on a un port chez soi
Quand on a un ciel chez soi
Quand on a un aéroport chez soi
On a intérêt à s'en servir
GOODBYE SECURITE (AS, 52)

Lui-même se présente comme un exilé dans le « désert » « déport[ant] [ses] armes » (AS, 136), une image qui ne va pas sans rappeler celle du Juif errant²¹⁶, profondément liée aux traditions juives de « souffrance » qui confèrent aux Juifs « une attitude ironique à l'égard de toute hégémonie » composée de « poseur[s] héroïque[s]²¹⁷ ». Dans *Les amateurs de sentiments*, les seuls « héros » sont ceux « du vendredi cinq heures / gros d'émotions fortes / le genre fort le genre fusil le genre mort » (AS, 112).

Il en est, à l'évidence, tout autrement dans *Bang !*, où le poète, qui usurpe la voix du pouvoir pour lui soutirer des aveux de force, se pose en « héros de la découverte de la vérité », pour reprendre la figure que Boisvert oppose, dans son entrevue avec Gérald Gaudet, à celle du sentimental courageux, au contraire duquel le « héros » « jug[e], critiqu[e], violent[e], expliqu[e], analys[e] et [est] en procès, toujours face à quelqu'un comme s'[il] voulait extirper des personnes parmi lesquelles [il] vit une espèce de vérité qui va les condamner²¹⁸ ». Fort de sa lucidité quasi prophétique, le sujet se détache « des foules ahuries de découvrir l'horrible figure du nouveau barbare » (B, 7) et ose, au-delà des « sanglots » (B, 19) et de la « solidarité » (B, 20), « transgresse[r] [l]a Constitution » et aller au combat, où la sentimentalité « doit se traduire en actes et non en sentiments » (B, 74). Dans le cadre de la lutte souverainiste menée par le poète, les attentats du 11 septembre 2001 constituent une occasion de « profit[er] des avantages inhérents à l'attaque dans bien des situations », pour parler comme Sloterdijk.

²¹⁶ Dans *Les amateurs de sentiments*, la condition minoritaire est rapprochée indirectement de celle des Juifs errants : la vie dans le piège urbain est systématiquement qualifiée d' « exil » (AS, 54, 60 et 130), la répression des Juifs d'Amérique centrale est mentionnée (AS, 64), et, comme je l'ai écrit plus haut, l'énonciateur se relègue au désert à la fin du recueil (AS, 136).

²¹⁷ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 308.

²¹⁸ Gérald Gaudet, *loc. cit.*, p. 92.

Les deux recueils se situent donc bel et bien, comme j'en ai fait l'hypothèse en introduction, à deux extrémités du spectre de la représentation et de la contestation du pouvoir politique dans la poésie d'Yves Boisvert. De fait, cette dualité posturale et formelle me semble structurante dans l'œuvre poétique entière et permet ainsi, à mon sens, d'en décrire les grandes dynamiques. Elle est d'ailleurs, en quelque sorte, annoncée dans *Simulacre dictatorial* (1979), un manifeste de Boisvert où apparaissent, pour la première fois réunies, les principales « avenues énonciatives d'une rhétorique du politique » dont les « entrecroise[ments] » définiront par la suite, selon Thierry Bissonnette, « la voix centrale du poète²¹⁹ » :

La démesure du discours dictatorial profère la libération. Comme si les territoires graphiques à voyager étaient trop courbes pour qu'on les mesure et les nomme avec des mots qu'auparavant j'aurais pris pour des pieds. Ça ne marche pas. Le mot libération dans ses modalités grammaticales d'opération n'a de finalité que l'accomplissement de son inscription dans un espace inventé. Deux systématiques s'élaborent : l'impérativité, l'interrogativité. C'est avec ces deux instruments que fonctionne le discours dictatorial et, dans le champ unitaire de sa fonctionnalité, ce discours engendre à la surface du corps informé deux possibles actanciels : destin de révolte, destin de résignation.

Deux possibles lui [l'auteur-lecteur] sont désignés : révolte, résignation. L'écriture qui ne va pas jusque là est de la marde propre pour bureaucrates de la patente littéraire. Ça vaut pas le coup²²⁰.

De manière générale, les recueils publiés par Boisvert dans les années 1980 s'inscrivent, à l'image des *Amateurs de sentiments*, dans une logique de la résignation amère et mélancolique face à un pouvoir d'autant plus maléfique qu'il est insaisissable, une machine sociale étouffante ayant pour moteur la destruction. Dès 1981, *Vitraux d'éclipse* donne à lire un « monde de tueurs-à-gages²²¹ » foncièrement belliqueux²²² et multiplie les portraits de la misère urbaine

²¹⁹ Thierry Bissonnette, *loc. cit.*, p. 273 et 277. Pour Bissonnette, quatre avenues énonciatives composent la « rhétorique du politique » développée par Boisvert, soit la « politisation métonymique », la « vitupération », le « bouleversement du langage comme contestation du social » et « la délibération, c'est-à-dire la présentation interrogative d'enjeux communs. » *Ibid.*, p. 272.

²²⁰ Yves Boisvert, « Simulacre dictatorial », *loc. cit.*, p. 68 et 95.

²²¹ *Id.*, *Vitraux d'éclipse*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1981, p. 34.

²²² « À l'école / on leur a dit / que la guerre était mondiale / et que tout allait bientôt finir / et ils ont dit oui / et qu'on en finisse ». Cf. *ibid.*, p. 14.

(« Dans l'escalier roulant / du métro Place-d'Armes / chaque marche meurt²²³. »), misère dont seule la femme salvatrice peut entrevoir la fin potentielle :

Dans les voileries de la vieille ville
en dessous des horizons
gisent les cendres des naufrages.
Lentement, une femme se lève
pour embrasser, plus lentement encore
la chaude bave blanche des houles
et la blancheur livide des départs²²⁴.

La « blancheur livide des départs » marque de façon encore plus profonde *Poèmes sauvés du monde* (1985), qui, comme l'indique son titre et celui de la dernière section du recueil (« Sauve qui peut. »), constitue sans doute l'illustration la plus éloquente de la posture du « lâche » et de ce que Thierry Bissonnette nomme le « motif de la sauvegarde » dans l'œuvre de Boisvert. Le poète, « n'évitant jamais la plupart des guerres », se « ba[t] contre le malheur » pour que soit « épargnée » la figure féminine, qui « ne jur[e] que par le monde » bien que « l'amour meur[e] dans sa cage à travailler », et « défonce l'espace avec les coins de sa cape / anéantissant pour nous les vrais méchants²²⁵ ». Son combat demeure toutefois voué à l'échec et ne peut que déboucher sur une injonction à la fuite (« Que se sauve ce qui le peut²²⁶ ») devant la menace posée par un monde social dystopique, travaillé par l'empreinte protéiforme du pouvoir, où « [l]es villes auront rabattu leurs fibres en couverture » et « [l]es chars de guerre [,] [...] débarqués leurs peuples / affamés de tubes vitaminiques²²⁷ ». Ultimement, la « femme nouvelle » se fait « cr[ever] infiniment le cœur » par « un butor de sept pieds de large », et la « libre liberté » se heurte à un « mur [qui] / se promène / partout²²⁸ ». Si les poèmes du recueil sont certes « sauvés du monde », la poésie fait tout de même piètre figure sur le champ de

²²³ *Ibid.*, p. 16.

²²⁴ *Ibid.*, p. 30.

²²⁵ Yves Boisvert, *Poèmes sauvés du monde*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1985, p. 30, 27 et 63.

²²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²²⁷ *Ibid.*, p. 51 et 55.

²²⁸ *Ibid.*, p. 62-63, 67 et 69.

bataille : « quand on respire en mesure on est facile à repérer / et de toujours tout rabattre sur le poème / les modernes sont des classiques d'un infini démodé²²⁹. »

Le son de cloche est à peu près le même dans *Chiffrage des offenses* (1987), qui « rassemble [également] des “poèmes sauvés du monde” » et « décompte les offenses faites aux hommes et aux femmes²³⁰ », chiffre « les traits et les tares d'une société qui, aux yeux du poète, œuvre pour la mort²³¹. » Ce « décompte », campé dans un univers urbain et institutionnalisé où les visages de la violence sont à la fois concrets et abstraits comme de mystérieuses balles perdues²³², culmine sur le motif, déjà rencontré dans *Poèmes sauvés du monde*, de la mort de la figure féminine, à laquelle le poète donne, par le truchement de métaphores rappelant celles des *Amateurs de sentiments*, une ampleur sociale, presque « systémique » :

je te pressais contre mon tremblement
j'entendais l'écho de freinage d'un monde endurci
j'hallucinai sur la rigueur détraquée du matin
je ne sentais plus le souffle païen foncer dans l'horizon
et les soleils d'automne étaient irrespirables
je ne voyais plus ta paupière ouvrir son secret
il n'y avait plus d'île, plus d'océan
il y avait naturellement de plus en plus de monde
j'avais beau regarder dans tous les sens
comme lorsqu'on attend quelqu'un dans une gare
ton corps inerte était de toutes les convergences

je t'aime à mort alors je meurs
dans la lancinance obscène des fourgons d'urgence
je t'aime à mort alors je pars
lavé de la violence du monde infiniment plus violent que nous
et la rumeur clignotante de ton expulsion me contamine²³³

On retrouve, toujours en 1987, la même « violence du monde » dans les « agressions du monde démocratique » de *Peaux Aliénées*, qui « aime la santé pour ne pas tomber deuxième

²²⁹ *Ibid.*, p. 13.

²³⁰ Yves Boisvert, *Chiffrage des offenses*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1987, quatrième de couverture.

²³¹ Jacques Paquin, *loc. cit.*, p. 151-152.

²³² « avec patience / je marche à l'appel de l'amour / [...] soudain // une rafale de magnum me bloque aux genoux / je tombe en écho dans l'écume / mon sang se mélange au frimas des autos / ma tête, aux souvenirs de familles ». Cf. *ibid.*, p. 78.

²³³ *Ibid.*, p. 76 ; je souligne.

pendant la guerre²³⁴ », et aussi dans le recueil le plus connu de Boisvert, *Gardez tout*²³⁵. Comme en témoigne la reprise du premier poème, « Floride », dans la section « Mémo » de *Bang !*, le livre dévisage le pouvoir de manière plus frontale que *Les amateurs de sentiments* et les autres œuvres citées plus haut, mais un titre comme « Gardez tout », bien qu'un peu provocateur, véhicule tout de même, en phase avec la « pensée du commencement », l'idée de la résignation, du retrait vers « cet extrême zéro d'où germent les silences / [...] ce rien inorganisé de l'antériorité du corps », « afin d'échapper au carnage de chaque seconde », soit celui des « chargements de missiles », des « monstres [qui] rôdent, impassibles », des jours où « ça se tu[e] au dépanneur » et de l'espoir, « cette carcasse de chien piégé dans sa séquence domestique²³⁶ ». Si le poète, plus joueur, s'approprie la voix de la « majorité » de façon outrancière, voire métadictatoriale²³⁷ à certains moments, c'est le sème de l'aplatissement qui domine lorsqu'il est question de son rapport au monde social :

Je suis aliéné par un monde satisfait de la vie
[...]
je ne vois que mes pieds
et je marche sur moi, impeccable²³⁸

Il me semble m'être vu pas mal me plier jusqu'à terre pour que le rire prenne sa
mesure dans la tuyauterie de ses organes
et que l'ovni de la grandeur humaine me préhistorise en quatre dimensions²³⁹

il faut que la condition humaine nous en veuille gros
pour nous aplatir avec autant d'universalité
avec autant d'exactitude
il faut croire que la violence nous touche un peu
malgré tout²⁴⁰.

à la longue on finit par se pencher
et la nuque redevient un thème frontal
la majorité a finalement eu raison²⁴¹

²³⁴ Yves Boisvert, *Peaux Aliénées*, Verchères, Éditions Rebelles, 1987, p. 28 et 52.

²³⁵ « le monde désire l'injustice et la saloperie / la saloperie domine largement l'évidence coupable / la majorité préfère de loin la violence à l'intelligence ». Cf. *id.*, *Gardez tout*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2014 [1987], p. 47.

²³⁶ *Ibid.*, p. 38, 32, 37, 35 et 43.

²³⁷ Voir le long poème « Verdict majoritaire ». Cf. *ibid.*, p. 47 à 74.

²³⁸ *Ibid.*, p. 31.

²³⁹ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.

En 1990, la publication de *Oui = Non*, un an après *Les amateurs de sentiments*, marque à mon sens un tournant dans l'œuvre poétique d'Yves Boisvert. Ainsi que l'affirme la quatrième de couverture, le recueil constitue, « au-delà de *Peaux aliénées* [sic] et *Gardez tout*, l'ouvrage où l'auteur s'est le plus exposé » et révèle, « en détail, les mobiles et les méthodes de son combat²⁴² ». Le poète, aliéné par un système déjà moins opaque, composé de « dentistes », de « chirurgiens », de « banquiers », de « corps policiers », de « postiers » et de « fonctionnaires²⁴³ », mais aussi par une histoire personnelle qu'il lie, dans une sorte de récit autobiographique relevant sans doute d'une mythomanie d'auteur, à celle du Québec moderne²⁴⁴, reprend sa critique de l'impuissance poético-sentimentale face à la violence belliqueuse du pouvoir, mais la pousse à un niveau plus radical²⁴⁵ dans le but de développer une posture nouvelle, plus combative :

la langue c'est le gouvernement
 et la poésie un coup d'État
 le poème est toujours minoritaire
 comme la langue dont il est porteur
 et sa violence tient de la farce
 à côté de celle du gouvernement
 on ne doit pas se faire justice soi-même
 dit le Code
 la poésie fait l'économie du paradoxe
 car elle se fait justice elle-même²⁴⁶

Ici, le motif de la malédiction poétique de même que la marginalité qu'elle suppose sont fortement politisés et particularisés. En rapprochant l'exclusion du poète et son « trafiquage » de la langue commune de la situation des minorités linguistiques, le sujet confère à ce topos

²⁴¹ *Ibid.*, p. 47.

²⁴² Yves Boisvert, *Oui = Non*, Montréal, VLB éditeur, 1990, quatrième de couverture.

²⁴³ *Ibid.*, p. 9 à 11.

²⁴⁴ Si on garde à l'esprit qu'Yves Boisvert est né en 1950, il est possible de comprendre la signification politique que le poète a voulu donner à ces vers : « Ce fut un coup très dur / le jour de mon vingtième anniversaire / à cinq heures du matin / les soldats de la Gendarmerie Royale du Canada / on défoncé ma porte de chambre / avec fracas // [...] le jour de mon trentième anniversaire / la majorité s'est assise de dos dans un coin / avec la sécurité sur ses genoux / le juteux s'est exilé laissant les mots à la gare / le français parlé dans l'acidité des nuages / et l'assistance publique à son Bilingue / ce fut moderne et mortellement ». Cf., *ibid.*, p. 48.

²⁴⁵ « Je pense à tous les poèmes que j'ai écrits / et qui ont pris le bord de la poubelle / parce qu'ils étaient profonds / mais ne savaient pas guérir de la peur ». Cf. *ibid.*, p. 11.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 49.

issu de la tradition poétique un sens radicalement politique et le teinte, de ce fait, d'une partialité belliqueuse orientée, dans une perspective héroïco-offensive, vers la recherche d'une « justice » particulière et hors le « Code », « dissymétrique », pour parler comme Foucault, d'où l'assimilation de la poésie à un acte politique guerrier, le « coup d'État ». Dans ces conditions, le combat poétique répond moins à la logique de la sauvegarde qu'à celle de l'attaque : la « fuite » s'exprime plutôt par un refus pugnace du social (« Le poète n'a que faire d'un statut social²⁴⁷ ») et sa contestation dans la lettre même du poème. Qualifiant cette forme d'écriture axée sur « la possibilité de se gouverner soi-même » et l'autojustice de « souveraine », le poète transpose son idéal politique indépendantiste déçu²⁴⁸ dans le champ de la poésie et le place au centre d'une démarche d'affirmation personnelle belliqueuse :

Question n° 24 : Qu'est-ce qu'une écriture souveraine ?

Réponse : Vous voulez sans doute parler de la possibilité de se gouverner soi-même ; de créer une sorte de gouvernement central de soi ? [...]

C'est le contraire orienté de l'aliénation sous toutes ses formes de maladies attrapées au hasard des conversations. C'est une ironie où le plus malsain a toujours l'air du plus libre.

C'est par l'écriture se faire justice soi-même quand tout le monde a pris l'habitude de renvoyer le débat à des instances supérieures.

C'est de recourir à la brutalité logique quand la symbolique administrative prétend tout gouverner et prêche une sorte de gouvernement central dont le centre nerveux se situerait hors de soi.

[...]

Voilà, point par point, les postures adoptées face aux questions qui nous sont adressées quand on va à l'école dans le Canada. Évidemment, certains esprits supérieurs nous accusent de faire la mauvaise tête ; d'essayer de dissoudre le débat ; d'agir de manière déloyale envers l'institution et ses employés. Nous survivons dans

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁴⁸ Comme en témoignent les vers cités à la note 244, la question canadienne est généralement plus présente dans ce recueil de « combat » et ceux qui suivront. Elle donne même à l'empreinte spatiale du pouvoir un début de visage : « [...] la rue du Faubourg Saint-Honoré est assez canadienne, mais il faut voir l'ambassade canadienne à Paris à côté de l'ambassade suisse, justement. Le boulevard Kennedy est canadien. Beaubourg est une construction relativement canadienne. Tous les aéroports sont canadiens, sauf à Beyrouth où les gens ne sont pas comme eux ; ils ont de bien mauvais souvenirs et le sens de l'argent... » *Cf. ibid.*, p. 24.

l'affirmation personnelle ; nous avons probablement résolu de mener notre vie selon des canons qui ne correspondent pas tout à fait à ce qui est invoqué par les esprits supérieurs lorsqu'ils décident de définir le statut d'écolier. Nos réponses constituent des avertissements sévères à l'endroit des individus qui travaillent sous les ordres du Chef de l'Éducation²⁴⁹.

Une « ironie où le plus malsain a toujours l'air du plus libre », « recourir à la brutalité logique », « faire la mauvaise tête », « essayer de dissoudre le débat », « agir de manière déloyale envers l'institution et ses employés », lancer des « avertissements sévères » : voilà des éléments et des stratégies d'une posture belliqueuse qui fait écho à celle développée dans *Bang !* et, plus fondamentalement, à « la libération par démesure du discours dictatorial²⁵⁰ » revendiquée dans *Simulacre dictatorial*. Les recueils antérieurs à *Oui = Non* ont adopté cette vision totalitaire du monde social, mais sans nécessairement réaliser le projet d'écriture métadictatoriale défini par le manifeste et actualisé ici par le détournement de « l'interrogativité²⁵¹ » scolaire. L'« écriture souveraine », en ce qu'elle s'approprie le discours du pouvoir et sa violence, permet au poète de quitter la position d'« impuissance » à laquelle le « on tout-puissant » du « système²⁵² » voue le sujet et d'ainsi traiter le pouvoir non plus comme une totalité inéluctable et menaçante, mais bien comme un autre belligérant soumis lui aussi, dans sa vanité et son ridicule, au jeu incertain d'une guerre où le poète, s'attaquant désormais à des « irresponsables », des « pisseux notoires », de « médiocre[s] singe[s] » et des « porcs²⁵³ », prend les armes de la rhétorique.

Les recueils subséquents adoptent en grande partie cette tonalité belliqueuse appelant une réponse poétique plus près de la révolte, à commencer par *Voleurs de cause* (1992), le premier recueil circonstanciel de Boisvert, qui porte sur la crise d'Oka (1990). « [R]enou[ant] avec le *style épique* », le poète y valorise plus qu'ailleurs dans son œuvre l'héroïsme et la « merveilleuse [...] indocilité » des minoritaires insoumis (en l'occurrence les guerriers mohawks), qui, s'ils se

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 46.

²⁵⁰ Yves Boisvert, « Simulacre dictatorial », *loc. cit.*, p. 104.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 68. La forme du poème rappelle d'ailleurs le schéma questions-réponses du *Catéchisme catholique* (1951), aussi connu sous le nom de *Petit catéchisme*, qui constitue probablement l'origine intertextuelle de l'interrogation chez Boisvert. Pour consulter une version PDF du *Catéchisme* : Jean-Louis Lessard, « Catéchisme catholique (2) », dans *Laurentiana*, 14 novembre 2016, <https://laurentiana.blogspot.com/2016/11/catechisme-catholique-2.html> (page consultée le 18 septembre 2022).

²⁵² Mikel Dufrenne, *op. cit.*, p. 56.

²⁵³ Yves Boisvert, *Oui = Non*, *op. cit.*, p. 9, 25, 56 et 63.

voient ultimement forcés de « capitule[r] dans l'écœurement » face au pouvoir canado-québécois, ne s'inclinent pas sans faire tomber les masques ni révéler la fragilité intrinsèque d'une société « dompté[e] aux fictions de couardise » et terrifiée par « la fin [possible] de la police de l'armée de la loi²⁵⁴ » :

Tu ne rêves pas
le Capitaine des Insipides est effectivement
une lavette une larve une morve plate
on ignore hélas comment s'en débarrasser

rêves-tu mon Bill ?
tu nous as révélé notre nature secrète
la face cachée de notre état moribond
tu nous as mis sous le nez
les taches noires que diffuse le soleil
dans les miroirs des prisonniers

ta liberté dans la décharge publique brille
parmi les carcasses de chars de police²⁵⁵

Cette admiration ouverte pour « le révolté le banni l'exécré le pas banal / le pas facile à faire asseoir / le pas facile à maîtriser²⁵⁶ » transparaît également dans le triptyque *Cultures périphériques* (1997-2004), et plus particulièrement lorsqu'il est question de « l'esprit chaouin », « une mentalité métissante, d'abord rurale », « répudiant les armées, les écoles, les églises », et caractérisant des êtres « naturellement indiscipliné[s] », « assimilable[s] aux aliénés, aux psychiatrisés », qui « ne partage[nt] pas le sens commun de la majorité paroissiale » et « vi[vent] en périphérie de la société du bon monde têteux²⁵⁷ ». En ce qu'il évolue toujours « à l'écart des monuments et des foyers décisionnels » en plus d'être persécuté par les « penseurs niaiseux²⁵⁸ » d'un système qu'il ne comprend pas entièrement²⁵⁹, le chaouin fait l'expérience

²⁵⁴ *Id.*, *Voleurs de cause*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992, quatrième de couverture et p. 16, 82, 58 et 35.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 78.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 58.

²⁵⁷ Yves Boisvert, *Les Chaouins*, *op. cit.*, sans pagination.

²⁵⁸ « Dominatrice, lénifiante, abrutissante, et maniérée, quand la pensée niaiseuse se met en frais de violenter le monde, craignez que les premières victimes en soient les chaouins. » *Cf. ibid.*, sans pagination. À titre de rappel, la « pensée niaiseuse » est un esprit de système globalisant qui désigne toutes les formes illégitimes du politique chez Boisvert, à commencer par le fédéralisme canadien, l'impérialisme américain et le néolibéralisme. Janie Handfield la définit comme « cet état d'esprit qui fait que l'on catégorise tout pour donner du sens à ce qui nous entoure de peur de se laisser prendre par le vide ». *Cf. Janie Handfield, op. cit.*, p. 3.

d'une domination analogue à celle vécue par les « nomades » des *Amateurs de sentiments*, mais lui répond avec une bravoure humoristique et désinvolte qui jette le ridicule sur ses oppresseurs :

À l'instar du discours indépendantiste québécois, l'esprit chaouin s'avère d'une constante modernité et de caractère toujours subversif. Les forces adverses d'aliénation, de domination et d'exploitation lui démanchent le visage : il exhibe une face de canard.

[...]

Confronté aux rigueurs inquisitoriales de la pensée niaiseuse, un chaouin n'a plus qu'à détacher le chien de la chaîne pour que le décarcassement du barbare s'accomplisse selon les rites en cours dans les marigots où, comme on dit, un restant d'homme gravite autour d'un débris d'humanisme²⁶⁰.

Le poète associe d'ailleurs la vision du monde du chaouin au genre dominant de *Bang !*, la parodie : « Le chaouin peut faire le niaiseux si ça i tente ; son esprit est une pensoire indigène. Le monde se présente à lui sous forme de parodie paradoxale²⁶¹ ». La figure du chaouin cristallise ainsi de manière particulièrement intéressante le changement de point de vue amorcé dans l'œuvre de Boisvert à partir de *Oui = Non*, comme en témoigne notamment l'emploi de la métaphore spatiale pour opposer la pensée niaiseuse à l'esprit chaouin, qui échappe à l'empreinte urbaine du pouvoir telle qu'elle apparaît dans *Les amateurs de sentiments*, la première étant pour le second « [c]e que l'autoroute est au rang de campagne / [l]e bungalow de famille à la cabane à wabo / [l]'assimilation à la différenciation²⁶² ». La « différenciation » s'accomplit dans le dernier volet du triptyque, à travers le personnage de Mélanie Saint-Laurent, qui, « en équilibre entre le monde des Chaouins et celui de la pensée niaiseuse²⁶³ », symbolise la quête identitaire (« Ne serai-je à jamais semblable à toutes ? / moi, la petite

²⁵⁹ « Grozo grave sa trace / sur une carrosserie renversée / de Mercury 59 : *gouverneman égale dictatur* ». Cf. Yves Boisvert, *Les Chaouins*, *op. cit.*, sans pagination.

²⁶⁰ *Ibid.*, sans pagination.

²⁶¹ *Ibid.*, sans pagination.

²⁶² Yves Boisvert, *La pensée niaiseuse*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 2001, sans pagination.

²⁶³ Janie Handfield, *op. cit.*, p. 54.

Mélanie des fleurs fragiles ») et actualise en quelque sorte la fuite salvatrice espérée à la fin des *Amateurs de sentiments*, mais sur le mode de la révolte et de l'action :

En fuite de la cité natale
des poignées de fer entre les mains
sur mon bicycle à pédales
le ciel m'éclaire du jour au lendemain.

Je ne dis pas ce que je suis
je le fais
je ne suis pas ce que je dis
je l'écris²⁶⁴.

En accord avec l'irrévérence et la démesure propres à l'« esprit chaouin », les recueils plus récents d'Yves Boisvert tendent à donner à la chose politique des accents de « parodie paradoxale ». Dans *Classe moyenne* (2009) par exemple, le poète ne manque pas de souligner comment la duplicité du discours fédéraliste canadien lui confère un potentiel parodique²⁶⁵ et raille, avec un ton acerbe apparenté à celui de *Bang !*, la médiocrité et la poltronnerie des populistes se préparant « à prendre le pouvoir par le milieu », dont les « croyances de carton-pâte / aux horizons d'un conservatisme électoraliste / patenté dans les salles de quilles » paraissent bien risibles sous le regard belliqueux du sujet poétique :

À l'école, ça finissait quinzième sur trente.

De grâce, placez-nous ces moyenneurs au Pouvoir
pour qu'une fois ciblés, on puisse les dépeigner sévère
en secouant ces pantins peuplards sur les places publiques²⁶⁶.

Le pouvoir n'a pas l'air plus consistant dans le Sherbrooke d'*Une saison au cœur de la Reine* (2011), où l'arrestation d'un « apache et sa collègue », bien que décrite comme une manœuvre militaire couronnée de succès (l'apache est mis « hors d'usage sur-le-champ de bataille », entre autres), prend des allures de comédie bouffonne, la « chipie » « ravag[eant] d'injures la face de ce qui semble le chef du détachement » et « sapr[ant] des coups » « d'une minuscule sacoche

²⁶⁴ Yves Boisvert, *Mélanie Saint-Laurent*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 2004, sans pagination.

²⁶⁵ « Revendiquer une double identité / c'est se prendre pour un autre. / Faites-moi ricaner de n'avoir jamais ri d'être si drôle / ou, si l'on préfère, si tant performant dans le comique. » Cf. *id.*, *Classe moyenne*, Trois-Rivières/Differdange, Écrits des Forges/Éditions Phi, 2009, p. 55.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 84-85.

en forme de canisse » « sur le lobe pariétal du flic²⁶⁷ ». Même l’empreinte architecturale du pouvoir, omniprésente dans ce recueil ayant pour objet une ville, n’a plus rien d’un piège occultant la domination. Elle la rend plutôt, dans une sorte de renversement parodique, visible à outrance, jusque dans ses racines historiques, et constitue ainsi le fondement d’une critique belliqueuse du pouvoir :

En haut de la côte du Roi
Au sommet du bâtiment d’un gris sans commentaire
Bien en vue, ça domine
Les armoiries du Canada
Le drapeau du Canada
Le nom Canada surmonté, à droite, d’un logo du Canada²⁶⁸.

Wellington fut un irlandais qui sacra une volée à Bonaparte sur les terres du bonhomme Brel.
Quant à Frontenac, c’est par la bouche de ses canons qu’il répondit à l’Amiral Phipps assiégeant Québec en 1690.
Queen Victoria demeure suspendue dans l’immobilité du temps historique pour n’avoir jamais travaillé de sa vie. On trône sans jamais servir à quoi que ce soit.
À l’inhibition constitutionnelle, préférons la pathologie identitaire.

La répétition engendre la symbolisation.

Fin du cours²⁶⁹.

Dans *Une saison en paroisses mauriciennes* (2013), le dernier recueil de Boisvert (publié à titre posthume), cette critique est notamment assumée par la poésie, qui, tel un graffiti, orne maintenant les murs de la ville-prison des années 1980 et détourne les jeunes esprits du circuit prévisible du transport en commun :

Trois filles et deux gars attendent l’autobus.
Au lieu de se regarder les bottines
la gent étudiante scrute le mur de béton.
Qu’est-ce qui peut bien capter leur attention [?]
[...]
Tenez-vous bien : un poème du Tatoué de Longueuil !
[...]

Faut avoir du front tout le tour de la tête

²⁶⁷ Yves Boisvert, *Une saison au cœur de la Reine*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2011, p. 51.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 68.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 69.

pour visser du Vanier
au mur d'un édifice public en face d'un terminus.

Non mais c'est-tu un exemple
à donner à des jeunes apprenants
en administration et gestion des ressources
efficaces en retours d'ascenseurs ?

Oui²⁷⁰.

Les principales formes menaçantes du politique évoquées dans l'œuvre, comme l'impérialisme américain et le fédéralisme canadien, ne résistent même plus, quant à elles, à la théâtralité comique des conversations de bar, qui les démasque et les déconstruit. On peut penser aux « Charretiers et Caxtoniens » qui, après s'être demandé en « gueul[ant] dans un débit de boisson » pourquoi les Américains ne fêtent pas le bombardement atomique d'Hiroshima et les fédéralistes canadiens, la victoire de 1995, comprennent que « les guerriers *winner*s [ont] des dissimulateurs / et des tordeurs d'Histoire laissés sans surveillance²⁷¹ », ou encore à ce « politicien fédéraliste » caricatural (« Ce garçon sent le parfum et son linge, le magasin ») qui, incapable de répondre aux questions d'« un type qui travaille pour gagner sa vie », se voit forcé – et le geste n'est pas anodin dans l'œuvre de Boisvert – de « fu[ir] » la « taverne²⁷² ».

Bien entendu, ce découpage binaire demeure artificiel et n'épuise pas la complexité de l'œuvre du poète, qui, du reste, n'a pas été entièrement couverte dans ces pages²⁷³. Le sentimentalisme idyllique ne disparaît pas de la poésie d'Yves Boisvert après 1990, ainsi qu'en témoignent, entre autres, des recueils plus lyriques comme *La balance du vent* (1992) et *Aimez-moi* (1994), où le motif de l'amour menacé reste très présent²⁷⁴. D'ailleurs, le fait que *La*

²⁷⁰ Yves Boisvert, *Une saison en paroisses mauriciennes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2013, p. 77.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 61-62.

²⁷² *Ibid.*, p. 24-25.

²⁷³ Outre les contraintes spatiales liées à l'exercice de la synthèse, il faut mentionner le fait que quelques œuvres poétiques d'Yves Boisvert sont des livres d'artistes difficiles à trouver, comme *Formules* (1981), *La Vie en général* (1982) et *Poésie des trois rivières ou Des rues, des songes et des encres* (1984). Les premiers recueils de Boisvert, *Pour Miloiseau* et *Mourir épuise* (1974), ont également été exclus du portrait puisqu'on n'y lit pas encore le style central d'Yves Boisvert.

²⁷⁴ « le soleil tourne en nous / son vertige de pirevire enragée / toute chose nous violente / nos amours mangent des coups » ; « Je viens à vous, aimez-moi / avant la fin du monde / si le monde se meurt / je pars avec lui ». Cf. Yves Boisvert, *La balance du vent*, Montréal/Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Noroît/Le Dé bleu, coll. « Résonance », 1992, p. 33 ; *id.*, *Aimez-moi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Phrases détachées », 1994, p. 66.

balance du vent soit paru la même année que le vitriolique *Voleurs de cause* illustre à lui seul la coexistence chez Boisvert de la résistance idyllique et de l'héroïsme belliqueux. Dans le même ordre d'idées, la publication récente de *Raisonnements poétiques canadiens* (2021), un recueil posthume dont le « [t]exte [a été] établi par Bernard Pozier [...] à partir de la photocopie d'un tapuscrit annoté par Yves Boisvert et daté de mai 1985²⁷⁵ », a permis de constater qu'une première version du poème liminaire de *Oui = Non*, où les « poèmes profonds » « font chier²⁷⁶ » le sujet au lieu de lui faire « pitié », a été dactylographiée dès 1985, au moment où Boisvert publiait *Poèmes sauvés du monde*, que j'ai associé à la posture du lâche dans l'œuvre du poète. Le recueil est en outre plus autoréflexif que ceux de la même période et propose déjà, à certains endroits, une actualisation belliqueuse, qui rappelle celle de *Bang !*, de la théorie du simulacre esquissée dans *Simulacre dictatorial* : pour l'énonciateur, le poète « fait un procès de ce que tout le monde prend pour une fatalité » et « diffuse des énoncés archifaux qui pourraient provoquer le déclenchement d'actes racistes ou entraîner des épidémies de gestes nuisibles à la crédibilité de personnages jugés fort importants au sein des institutions publiques²⁷⁷. » Une analyse plus approfondie du rapport très particulier, partagé entre l'euphorie et la dysphorie, que Boisvert entretient avec l'écriture pourrait sans doute éclairer davantage cette dynamique résignation/révolte qui s'inscrit parfois jusque dans la lettre des poèmes.

L'étude des recueils ayant fait l'objet de ce mémoire, à laquelle s'ajoute le bref parcours de l'œuvre que je viens de tracer, ont tout de même montré comment l'idée selon laquelle la politique est un prolongement de la guerre traverse la poésie d'Yves Boisvert et se trouve, d'un point de vue macrostructural, au fondement d'un projet d'« écriture souveraine », d'une démarche de bellicisation caricaturale du discours poétique dont *Les amateurs de sentiments*, dernière œuvre publiée par le poète avant *Oui = Non*, et *Bang !*, livre parodique et métadictatorial par excellence, constituent des points saillants. De la résistance sentimentale et résignée à l'héroïsme parodique, l'écriture d'Yves Boisvert se définit toujours dans son combat contre un monde social fondé sur la contrainte et la répression, que ces dernières soient

²⁷⁵ *Id.*, *Raisonnements poétiques canadiens*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2021, p. 9.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

inéluçtables ou risibles. Le texte que Thierry Bissonnette consacre aux premiers recueils du poète parus aux Écrits des Forges, cité à quelques reprises dans ce travail, met en évidence cette relation essentielle entre le développement de la « voix centrale » de Boisvert et les « modes d'inscription du politique dans [s]es écrits » :

Nous observons désormais dans l'œuvre de Boisvert quatre avenues énonciatives d'une rhétorique du politique, [soit la « politisation métonymique », la « vitupération », « le bouleversement du langage comme contestation du social » et la « délibération »,] qui s'entrecroiseront en quantité variable et en agencements divers dans les livres à venir, lesquels enchaîneront de manière cohérente le déchaînement et le désordre explicitement souhaités dans une poésie se présentant sous les dehors d'une théorie du simulacre²⁷⁸.

Le présent mémoire a tenté d'explicitier davantage cette « cohérence » en explorant deux postures fondamentales et un mode rhétorique supplémentaire, le sentimentalisme, qui organisent ce parcours belliqueux.

L'œuvre poétique d'Yves Boisvert est inégale et parfois manichéenne, voire simpliste²⁷⁹ à première vue, mais présente l'intérêt, en raison de la place prépondérante qu'elle accorde à la question du pouvoir politique et du regard particulier qu'elle jette sur cette dernière, de faire écho aux réflexions actuelles sur les enjeux de pouvoir, qui s'inscrivent en grande partie dans le régime cognitif de la guerre tel que l'a décrit Michel Foucault. Ainsi que je l'ai expliqué en introduction, le discours belliqueux sur le pouvoir, d'abord apparu chez des penseurs réactionnaires (Boulaïnwilliers, entre autres), permet néanmoins de critiquer « “[l]e droit comme idéologie” », de « découv[r] des noyaux de violence dans plus d'un phénomène, qu'on perçoit généralement sous la fiction de la liberté²⁸⁰ ». Des formations discursives comme l'antiracisme et le décolonialisme exploitent aujourd'hui ce potentiel critique, l'« expérience noire » ayant l'œil, marquée qu'elle est par le « trauma politique » que constitue le racisme, « sur les doigts crochus et tachés de sang des puissants²⁸¹. » Comment ne pas penser, lorsqu'on s'attarde au « système-magma » représenté dans *Les amateurs de sentiments*, à l'idée, défendue par les

²⁷⁸ Thierry Bissonnette, *loc. cit.*, p. 270 et 272-273.

²⁷⁹ *Les amateurs de sentiments* est un recueil beaucoup plus riche et polysémique que *Bang !*, pour prendre en exemple le corpus de cette étude.

²⁸⁰ Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 422 (note 201).

²⁸¹ *Ibid.*, p. 422.

tenants de la théorie du « racisme systémique », qu'une forme de domination (en l'occurrence le racisme) puisse « dépasser l'aspect purement individuel²⁸² » ? Certains gestes posés par des militants se réclamant du mouvement antiraciste et décolonial rappellent aussi la manière dont *Bang !* transforme la vérité historique en arme. Par exemple, déboulonner, dans un mouvement qui s'apparente à la pratique militaire du saccage, une statue d'un politicien jugé raciste²⁸³ et prétendre que Montréal est « un territoire autochtone non cédé²⁸⁴ » implique, dans un sens, de comprendre la réalité de la société civile québécoise contemporaine comme celle d'une guerre coloniale inachevée, dont les effets se font toujours sentir et incitent les perdants à passer à l'action pour redéfinir les positions figées par le récit des vainqueurs. Les adversaires idéologiques les plus tapageurs de ces courants de pensée n'hésitent d'ailleurs pas à recourir à la métaphore guerrière pour critiquer ces derniers : condamnant les actes de pillage survenus dans le cadre de manifestations du mouvement Black Lives Matter, Mathieu Bock-Côté dénonce l'idée selon laquelle « [u]ne violence émancipatrice révélerait aux yeux de tous la guerre civile refoulée par l'ordre légal²⁸⁵ », et Gad Saad va même jusqu'à établir une analogie entre « the war against reason, science, and logic that has been unleashed in the West, especially on North American university campuses », et « the Lebanese Civil War », que l'auteur a vécue personnellement²⁸⁶.

Face à ces discours contemporains fortement polarisés, l'œuvre d'Yves Boisvert, dans toute son étrange démesure, introduit paradoxalement des nuances qu'il serait intéressant d'explorer plus en profondeur. À force de « jouer tous les rôles²⁸⁷ » jusqu'au bout et de « caricatur[er] tous

²⁸² Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, « Déclaration de la Commission sur la notion de racisme systémique », 7 octobre 2021, <https://www.cdpcj.gc.ca/fr/actualites/declaration-racisme-systemique> (page consultée le 7 janvier 2022).

²⁸³ Cf. Annabelle Caillou, « Une statue déboulonnée, des divisions ravivées », *Le Devoir*, 31 août 2020, <https://www.ledevoir.com/societe/585054/la-statue-de-john-a-macdonald-a-nouveau-deboulonnee> (page consultée le 7 janvier 2021).

²⁸⁴ Cf. Patrice Bergeron, « "Territoire non cédé" de Montréal : les Mohawks répliquent au gouvernement Legault », *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/societe/642072/territoire-non-cede-de-montreal-les-mohawks-repliquent-au-gouvernement-legault> (page consultée le 7 janvier 2021).

²⁸⁵ Mathieu Bock-Côté, *La Révolution raciale et autres virus idéologiques*, Paris, Presses de la Cité, 2021, p. 38.

²⁸⁶ Gad Saad, *The Parasitic Mind. How Infectious Ideas Are Killing Common Sense*, Washington, Regnery Publishing, 2020, p. 1. « la guerre contre la raison, la science et la logique qui a été déclenchée en Occident, en particulier sur les campus nord-américains » et « la Guerre du Liban » (je traduis).

²⁸⁷ Jonathan Lamy Beaupré, *op. cit.*, p. 270.

les pouvoirs de tous les empêcheurs de tourner en rond dans son propre manège²⁸⁸ », l'écriture foncièrement polyphonique du poète en vient à créer des synthèses inhabituelles, notamment entre le sentimentalisme et la résistance, la révolte et la résignation, la lâcheté et l'héroïsme, mais surtout, d'un point de vue plus politique à proprement parler, entre une vision belliqueuse du pouvoir refusant de reconnaître à ce dernier toute forme de légitimité philosophico-juridique et un idéal souverainiste indéfectible, que d'aucuns accusent aujourd'hui, en adoptant une perspective analogue à celle de Boisvert, d'être fondé sur « le mythe d'un Québec "pure laine" et homogène » occultant « le rôle de la violence raciste dans la formation de toutes les [...] sociétés des Amériques²⁸⁹. » Le poète, offrant en quelque sorte une réponse poétique à cette critique, cristallise cette tension identitaire dans son très dérangeant *Voleurs de cause*, où l'antagonisme entre les revendications québécoises et autochtones, appréhendées dans leur dimension guerrière, voire terroriste, est monté en épingle, mais sans voiler l'inégalité du rapport de force ni discréditer une des positions ou encore verser dans la hiérarchisation des souffrances :

inconnu, étranger, rétif, pirate
concentrationnaire retranché de l'histoire
un guerrier masqué
majestueusement se lève parmi les annonces de
Coke

[...]

mais nous ne sommes pas faciles à impressionner
nous qu'étrangla la Loi des Mesures de Guerre
d'un travers à l'autre de nos plus belles années²⁹⁰

Tout cela demanderait plus de développement, mais indique que l'œuvre a, pour ainsi dire, la qualité de ses défauts, que l'expérience des extrêmes en poésie, telle que la conçoit Boisvert, a réellement quelque chose de libérateur, comme le disent ces lignes qui n'ont pu être lues par le grand public avant 2021 et résumant bien, du piège à la liberté, la démarche de « souverainisation » de l'écriture entreprise par le poète : « sous la menace d'un massacre assez

²⁸⁸ Bernard Pozier, « Note liminaire », dans Yves Boisvert, *Raisonnements poétiques canadiens*, op. cit., p. 7.

²⁸⁹ Emilie Nicolas, « Maîtres chez l'Autre », *Liberté*, n° 326, hiver 2020, p. 43, https://www.sodep.qc.ca/wp-content/uploads/2020/03/PrixExcellence2020_Liberte_326_EmilieNicolas.pdf (page consultée le 7 janvier 2021).

²⁹⁰ Yves Boisvert, *Voleurs de cause*, op. cit., p. 16.

général des hommes entre eux, la poésie éprouve le désir de se permettre tous les écarts. Plus les hommes se sentent captifs, plus elle active sa propre liberté. La langue est un étaloir à viande où la pudeur glisse sur le mauvais tranchant²⁹¹. »

²⁹¹ *Id., Raisonnements poétiques canadiens, op. cit., p. 21.*

Bibliographie

1. Corpus primaire

Boisvert, Yves, *Aficionados a los sentimientos. Edición bilingüe [Les amateurs de sentiments]*, trad. esp. par Adrien Pellaumail, México, Universidad Nacional Autónoma de México, coll. « Poemas y Ensayos », 2003 [1989].

---, *Bang !*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2002.

2. Corpus secondaire

Boisvert, Yves, « Simulacre dictatorial », dans Yves Boisvert, Louis Jacob et Bernard Pozier, « *¿ Tilt !* » (*manifestes 1977-1980*), Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2002 [1979], p. 67-126.

---, *Vitraux d'éclipse*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1981.

---, *Poèmes sauvés du monde*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1985.

---, *Chiffrage des offenses*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Poésie », 1987.

---, *Gardez tout*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2014 [1987].

---, *Peaux Aliénées*, Verchères, Éditions Rebelles, 1987.

---, *Oui = Non*, Montréal, VLB éditeur, 1990.

---, *La balance du vent*, Montréal/Chaillé-sous-les-Ormeaux, Le Noroît/Le Dé bleu, coll. « Résonance », 1992.

---, *Voleurs de cause*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992.

---, *Aimez-moi*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Phrases détachées », 1994.

---, *Les Chaouins*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Montréal/Trois-Rivières, XYZ/Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 1997.

---, *La pensée niaiseuse*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 2001.

---, *Mélanie Saint-Laurent*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Carré magique », 2004.

---, *Classe moyenne*, Trois-Rivières/Differdange, Écrits des Forges/Éditions Phi, 2009.

---, *Une saison au cœur de la Reine*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2011.

---, *Une saison en paroisses mauriciennes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2013.

---, *Raisonnements poétiques canadiens*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2021.

3. Autres livres d'Yves Boisvert (non cités)

Boisvert, Yves, *Pour Miloiseau*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1974.

---, *Mourir épuisé*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1974.

Pozier, Bernard, et Yves Boisvert, *Des soirs d'ennui et Du temps platte*, Trois-Rivières, Atelier de production littéraire de la Mauricie, 1976.

Pozier, Bernard, Yves Boisvert et Louis Jacob, *Manifeste : Jet/Usage/Résidu*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1977.

Boisvert, Yves, Gilles Lemire, et Bernard Pozier, *Code d'oubli*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Les Rouges-Gorges », 1978.

Legaré, Clément, *Contes populaires de la Mauricie*, narrés par Béatrice Morin-Guimond, recueillis par Carolle Richard et Yves Boisvert, présentés par Clément Legaré, Montréal, Fides, coll. « Essais et recherches », 1978.

Boisvert, Yves, « Essai sur la prose poétique moderne », mémoire de maîtrise, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 1978, <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/6377> (page consultée le 7 octobre 2022).

---, *Formules*, Trois-Rivières, Éditions Sextant, 1981.

---, *Lis : écris !?*, Trois-Rivières, Éditions Sextant, 1981.

Boisvert, Yves, et Christiane Lemire, *La Vie en général*, Trois-Rivières, Atelier Presse Papier, 1982.

Boisvert, Yves, et al., *Poésies des trois rivières ou Des rues, des songes et des encres*, sérigraphies originales de Louise Lavoie Maheux, Trois-Rivières, Atelier Presse Papier, 1984.

Legaré, Clément, *Beau Sauvage et autres contes de la Mauricie*, répertoire de Béatrice Morin-Guimond, enquêtes folkloriques de Carolle Richard et Yves Boisvert, suivi d'une étude sur la sociosémiotique et le français parlé au Québec par Clément Legaré, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Mémoires d'homme », 1990.

Boisvert, Yves, *La copine*, Montréal, XYZ, coll. « Les Vilains », 1992.

---, *Poèmes de l'Avenir*, Trois-Rivières/[s. l.], Écrits des Forges/L'Orange Bleue, 1994.

---, *Le gros Brodeur*, Montréal, XYZ, coll. « Les Vilains », 1995.

---, *Keep it all*, trad. angl. par Judith Cowan, Montréal, Véhicule Press, coll. « Signal Editions poetry series », 1998.

---, *L'Autre*, Cap-de-la-Madeleine, Éditions Cobalt, coll. « Explosante/fixe », 2001.

---, *Écritures des territoires de l'écriture*, Montréal, XYZ, coll. « Documents », 2003.

---, *Romans de la poésie*, Montréal, XYZ, 2005.

---, *Quelques sujets de Sa Majesté : radioroman d'hyperréalisme sémantique*, Montréal, XYZ, coll. « Étoiles variables », 2008.

---, *Allégorie de la taverne*, conception et réalisation graphiques par Dyane Gagnon, Trois-Rivières, Édition d'art Le Sabord, 2012.

4. Œuvres littéraires citées

Cayrol, Jean, *Nuit et Brouillard*, extrait du livret DVD, Neuilly-sur-Seine/Paris, Éditions Argos Films Florence Dauman/Éditions Fayard, 1997, https://musee-resistance-chateaubriant.fr/wp-content/uploads/2020/04/nuitetbrouillard_textejeancayrol_v20161031a.pdf (page consultée le 29 octobre 2021).

Royer, Louis, (dir.), « Préface », dans *Le 11 septembre des poètes du Québec*, images de Christine Palmiéri, Montréal, Trait d'union, 2002, p. 7-8.

5. Sur *Les amateurs de sentiments*

Paquin, Jacques, « *Chiffrage des offenses* et autres recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VIII – 1986-1990*, Montréal, Fides, 2011, p. 151-153.

Pozier, Bernard, « Présentation d'un amateur de sentiment », dans Yves Boisvert, *Aficionados a los sentimientos. Edición bilingüe [Les amateurs de sentiments]*, trad. esp. par Adrien Pellaumail, México, Universidad Nacional Autónoma de México, coll. « Poemas y Ensayos », 2003 [1989], p. 8-17.

6. Sur la poésie d'Yves Boisvert

Bienlinski, Ivan, « Oui = Non », *Nuit blanche, magazine littéraire*, n° 45, septembre-novembre 1991, p. 11-12, <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1991-n45-nb1090613/feuilleter/#page/n11/mode/2up> (page consultée le 1^{er} octobre 2022).

Bissonnette, Thierry, « Rythmer la révolution : vitupérations politiques chez Yves Boisvert », dans Jacques Paquin et Hélène Marcotte (dir.), « *À nous demain* ». *Pratiques éditoriales et poétiques d'auteurs aux Écrits des Forges (1971-2011)*, Montréal, Nota bene, 2016, p. 269-280.

---, « *La balance du vent* et autres recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome IX – 1991-1995*, Montréal, Fides, 2018, p. 64-66.

Boisvert, Yves, et Guy Sioui Durand, « R. Yves Boisvert & Guy Sioui Durand. *Rêves, rituels rapides, réserve, révolte, réveil, réjouissance* », dans Laure Morali (dir.), *Aimititau ! Parlons-nous !*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2008, p. 211-241.

Bourassa, Lucie, « *Code d'oubli*, recueil de poésies d'Yves Boisvert, Gilles Lemire et Bernard Pozier », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VI – 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 153-154.

Felx, Jocelyne, « *Jet/Usage/Résidu*, manifeste poétique de Bernard Pozier, Yves Boisvert et Louis Jacob », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VI – 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 441-442.

Gaudet, Gérald, « Yves Boisvert. Des signes à travers les flammes », dans *Les Écrits des Forges. Une poésie en devenirs*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1983, p. 89-97.

Gendron, Alain, « *Pour Miloiseau* et *Mourir épuisé*, recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome V – 1970-1975*, Montréal, Fides, 1987, p. 717-719.

Haghebaert, Élisabeth, « *Simulacre dictatorial*, essai d'Yves Boisvert », dans Gilles Dorion (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VI – 1976-1980*, Montréal, Fides, 1994, p. 747-748.

Handfield, Janie, « Les territoires imaginaires dans le triptyque *Cultures périphériques* d'Yves Boisvert », mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, <https://archipel.uqam.ca/2073/1/M10861.pdf> (page consultée le 17 avril 2020).

Lamy Beaupré, Jonathan, « Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, <https://archipel.uqam.ca/5113/1/D2355.pdf> (page consultée le 20 avril 2020).

Norton-Poulin, Frédéric, « *Formules* et autres recueils de poésies d'Yves Boisvert », dans Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec – Tome VII – 1981-1985*, Montréal, Fides, 2003, p. 389-390.

Paquin, Jacques, « Écrire à cœur battant », *Lettres québécoises*, n° 77, printemps 1995, p. 38-39, <https://id.erudit.org/iderudit/38487ac> (page consultée le 1^{er} octobre 2022).

Pozier, Bernard, « Note liminaire », dans Yves Boisvert, *Raisonnements poétiques canadiens*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2021, p. 7-8.

St-Amand, Isabelle, « La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations », thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012, <https://archipel.uqam.ca/5228/1/D2414.pdf> (page consultée le 20 avril 2020).

7. Sur la représentation du pouvoir dans la littérature

Béhar, Henri et Pierre Taminiaux (dir.), *Poésie et politique au XXe siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2011.

Brochard, Cécile, *Écrire le pouvoir. Les Romans du dictateur à la première personne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de Littérature générale et comparée », n° 133, 2015.

Dewulf, Geneviève, « Figures du pouvoir : introduction », dans Geneviève Dewulf *et al.* (dir.), *Figures du pouvoir*. Gorgias – Britannicus – La fortune des Rougon, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Prépa-Concours-Sciences », 1994, p. 131-136.

Kerbrat, Marie-Claire, « Figures imposées, figures imposantes. Figures du pouvoir », dans Marie-Claire Kerbrat, Danielle Le Gall et Sylvie Lelièvre-Botton, *Figures du pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Major », 1994, p. 1-80.

8. Travaux philosophiques et sociologiques portant sur la question du pouvoir politique

Achcar, Gilbert, *Le choc des barbaries*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », 2004 [2002].

Dufrenne, Mikel, *Subversion/Perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Politique éclatée », 1977.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 225, 1993 [1975].

---, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France (1975-1976)*, édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Mauro Bertani et Alessandro Fontana, Association pour le Centre Michel Foucault, édition numérique, 2012, https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf (page consultée le 22 mars 2020).

Groulx, Richard, « Introduction générale », dans *Michel Foucault, la politique comme guerre continuée. De la guerre des races au racisme d'État. (Sur le Cours au Collège de France, "Il faut défendre la société")*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2015, p. 9-22.

Montesquieu, Charles de Secondat de, *De l'esprit des lois*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Éditions Gallimard, 1995 [1748].

Sloterdijk, Peter, *Critique de la raison cynique*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1987 [1983].

9. Sur l'espace urbain

Augé, Marc, « Retour sur les "non-lieux". Les transformations du paysage urbain », *Communications*, vol. 2, n° 87, 2010, p. 171-178, <https://www.cairn.info/revue-communications-2010-2-page-171.htm> (page consultée le 17 octobre 2020).

Cohen, Muriel et Cédric David, « Les cités de transit : le traitement urbain de la pauvreté à l'heure de la décolonisation », *Métropolitiques*, 29 février 2012, p. 1-9, <https://metropolitiques.eu/IMG/pdf/MET-Cohen-David.pdf> (page consultée le 20 octobre 2020).

Liscia, Claude et Françoise Orlic, « Les cités de transit, un grand renfermement », *Les Temps Modernes*, n° 341, décembre 1974, p. 586-613.

Tricart, Jean-Paul, « Genèse d'un dispositif d'assistance : les "cités de transit" », *Revue française de sociologie*, vol. 18, n° 4, 1977, p. 601-624, https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1977_num_18_4_6895 (page consultée le 21 octobre 2020).

10. Sur l'imaginaire pastoral

Brunel, Pierre, *L'Arcadie blessée. Le monde de l'Idylle dans la littérature et les arts de 1870 à nos jours*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, coll. « Mythos », n° 1, 1996.

Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/nrf », n° 191, 1969.

Flahault, François, « L'imaginaire pastoral. Un héritage païen en milieu chrétien », *L'Homme*, n°s 203-204, 2012, <https://doi.org/10.4000/lhomme.23273> (page consultée le 4 octobre 2020).

11. Sur l'autocitation littéraire

López Muñoz, Juan Manuel, Sophie Marnette et Laurence Rosier, « Autocitation et genres de discours, quelques balises », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 52, 2006, p. 7-23, <https://doi.org/10.3917/tl.052.07> (page consultée le 5 janvier 2021).

Rabatel, Alain, « Les auto-citations et leurs reformulations : des surassertions surénoncées ou sousénoncées », *Travaux de linguistique*, vol. 1, n° 52, 2006, p. 71-84, <https://www.cairn.info/revue-travaux-de-linguistique-2006-1-page-71.htm> (page consultée le 11 janvier 2021).

12. Sur la parodie

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Hutcheon, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structure », traduction française de Philippe Hamon, *Poétique*, n° 36, 1978, p. 467-477.

Machado, Ida Lucia, *Parodie et analyse du discours*, préface de Patrick Charaudeau, Paris, L'Harmattan, coll. « Langue et Parole », 2013.

Murphy, Steve, « Détours et détournements : Rimbaud et le parodique », dans Steve Murphy (dir.) et Mario Matucci (prés.), avec la collaboration de Gérard Martin et Alain Tourneux, *Rimbaud : textes et contextes d'une révolution poétique*, actes du quatrième colloque *Parade sauvage* (Charleville-Mézières, 13-15 septembre 2002), Charleville-Mézières, Musée-Bibliothèque Rimbaud, 2004, p. 77-126.

13. Sur la perspective sociocritique

Biron, Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 11-24, <https://id.erudit.org/iderudit/035833ar> (page consultée le 26 avril 2020).

Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, n° 151/152, décembre 2011, p. 7-38.

14. Outils d'analyse textuelle complémentaires

Bélanger, André et Andy Van Drom, « Les apports de la linguistique à la théorie des contrats : la polyphonie du contrat, trace discursive d'une recontextualisation sociale », *Les Cahiers de droit*, vol. 53, n° 3, septembre 2012, p. 623-648, <https://id.erudit.org/iderudit/1011941ar> (page consultée le 7 octobre 2021).

Charaudeau, Patrick, « Une analyse sémiolinguistique du discours », *Langages*, n° 117, mars 1995, <http://www.patrick-charaudeau.com/Une-analyse-semiolinguistique-du,64.html> (page consultée le 2 février 2022).

Dessons, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, 4^e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2016.

Ducrot, Oswald, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », dans *Le dire et le dit*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 171-233.

Groupe μ (Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet), *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977.

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

15. Encyclopédies et ouvrages de référence

Contributeurs de Wikipédia, « Arcadie (poésie) », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, [https://fr.wikipedia.org/wiki/Arcadie_\(poésie\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Arcadie_(poésie)) (page consultée le 4 octobre 2020).

---, « La Maison Dieu », *Wikipédia, l'encyclopédie libre*, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Maison_Dieu&oldid=169764601 (page consultée le 11 janvier 2021).

Lambotte, Marie-Claude, « IRONIE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/ironie/> (page consultée le 7 octobre 2020).

McIntosh, Andrew et Celine Cooper, « Crise d'Octobre », dans *L'Encyclopédie canadienne*, 1^{er} octobre 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/crise-doctobre> (page consultée le 18 septembre 2022).

Rey, Alain (dir.), *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, nouvelle édition augmentée par Alain Rey, tome 1, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2019 [1992].

Robert, Paul, *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Ray-Debove et Alain Rey, version électronique, CD-ROM, Bruxelles, Bureau van Dijk, 2011. Consulté le 7 novembre 2021.

Sheppard, Robert, « Rapatriement de la Constitution », dans *L'Encyclopédie canadienne*, 4 mai 2020, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/canadianisation-de-la-constitution> (page consultée le 18 septembre 2022).

16. Articles de journaux

Bergeron, Patrice, « “Territoire non cédé” de Montréal : les Mohawks répliquent au gouvernement Legault », *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/societe/642072/territoire-non-cede-de-montreal-les-mohawks-repliquent-au-gouvernement-legault> (page consultée le 7 janvier 2021).

Caillou, Annabelle, « Une statue déboulonnée, des divisions ravivées », *Le Devoir*, 31 août 2020, <https://www.ledevoir.com/societe/585054/la-stature-de-john-a-macdonald-a-nouveau-deboulonnee> (page consultée le 7 janvier 2021).

Kéchichian, Patrick, « Un entretien avec Yves Bonnefoy », *Le Monde*, 7 juin 1994, p. 2.

17. Autres sources citées

Back To Tennessee, « Steve Bridges as President George W. Bush at WHCA Dinner 2006 », 9 mars 2012, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=u5DpKjlgoP4> (page consultée le 15 septembre 2022).

Bédard, Mario, « Une typologie du haut-lieu, ou la quadrature d’un géosymbole », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 46, n^o 127, 2002, p. 49-74, <https://doi.org/10.7202/023019ar> (page consultée le 29 décembre 2020).

Blanchard, James J., *Behind the Embassy Door: Canada, Clinton, and Quebec*, Toronto, McClelland & Stewart, 1998.

Bock-Côté, Mathieu, *La Révolution racialisée et autres virus idéologiques*, Paris, Presses de la Cité, 2021.

Bonnefoy, Yves, *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, coll. « Essais », 1990.

Bouraoui, Hédi, *Transpoétique : éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d’encrier, 2005.

Brissette, Pascal, « Poète malheureux, poète maudit, malédiction littéraire », *COntEXTES* [en ligne], Varia, mis en ligne le 12 mai 2008, p. 1-27, <https://journals.openedition.org/contextes/1392> (page consultée le 7 novembre 2021).

Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, « Déclaration de la Commission sur la notion de racisme systémique », 7 octobre 2021, <https://www.cdpcj.qc.ca/fr/actualites/declaration-racisme-systemique> (page consultée le 7 janvier 2022).

Conseil canadien des archives (CCA), « File D43 – Les parlementeries I, II, III, IV », [s.d.], <https://archivescanada.accesstomemory.ca/les-parlementeries-i-ii-iii-iv> (page consultée le 15 septembre 2022).

Grivel, Charles, « Les déchets de la littérature », dans Michel Biron et Pierre Popovic (éd.), *Écrire la pauvreté*, actes du VI^e Colloque international de sociocritique (Université de Montréal, septembre 1993), Toronto, Éditions du Gref, 1996, p. 31-51.

Kyloušek, Petr, « Le rêve communautaire de Marie-Claire Blais. Eschatologie et agapé dans le cycle de *Soifs* », *Studia romanica posnaniensa*, vol. 40/4, 2013, p. 13-21.

Larose, Jean, « Littérature appliquée », dans *Essais de littérature appliquée*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2015, p. 9-22.

Lessard, Jean-Louis, « Catéchisme catholique (2) », dans *Laurentiana*, 14 novembre 2016, <https://laurentiana.blogspot.com/2016/11/catechisme-catholique-2.html> (page consultée le 18 septembre 2022).

Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

---, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Éditions Slatkine, 2011.

Morin, Michel et Claude Bertrand, *Le territoire imaginaire de la culture*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 1979.

Nicolas, Emilie, « Maîtres chez l'Autre », *Liberté*, n° 326, hiver 2020, p. 42-46, https://www.sodep.qc.ca/wp-content/uploads/2020/03/PrixExcellence2020_Liberte_326_EmilieNicolas.pdf (page consultée le 7 janvier 2021).

Paré, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1992.

Radio-Canada, « Les tournants et rebondissements du référendum sur la souveraineté du Québec », *Radio-Canada*, 29 octobre 2020, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1745070/referendum-1995-souverainete-quebec-resume-question-resultats-archives> (page consultée le 18 septembre 2022).

Ricard, François, « La résistance idyllique (*Marek Bieńczyk*) », dans *La littérature malgré tout*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2018, p. 101-109.

Richter, Johann Paul Friedrich (Jean Paul), *Cours préparatoire d'esthétique*, traduction de l'allemand et annotation de Anne-Marie Lang et Jean-Luc Nancy, Lausanne, L'Âge d'homme, 1979.

Saad, Gad, *The Parasitic Mind. How Infectious Ideas Are Killing Common Sense*, Washington, Regnery Publishing, 2020.

Filmographie

Desfonds, Robert, *Je ne suis pas rockeur, j'écris*, Films Cinoptique, Canada, 1988, 8 minutes.

Giroux, Yan, *À tous ceux qui ne me lisent pas*, DVD, micro_scope, Canada, 2018, 107 minutes.

Resnais, Alain, *Nuit et Brouillard*, 16 mm, Argos Films/Como-Films, France, 1956, 32 minutes.

Rouleau, Mario, *Les parlementeries*, DVD, TVA Films, Canada, 2011, 360 minutes.