

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

Alexis Lefrançois: le choix de rire ou de mourir.  
Les procédés de distanciation dans l'écriture poétique des « petites choses »

par

Flore Granboulan

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

Mémoire présenté à la faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maître ès Arts (M.A.)  
en Littératures de langue française

Août 2008.

© Flore Granboulan, 2008.



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé  
Alexis Lefrançois: le choix de rire ou de mourir.  
Les procédés de distanciation dans l'écriture poétique des « petites choses »

présenté par  
Flore Granboulan

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

.....Catherine Mavniakakis.....

Président rapporteur

.....Pierre Nepveu.....

Directeur de recherche

.....Andréa Oberhuber.....

Membre du jury

## RESUME

A partir de la très hétérogène œuvre de Lefrançois, ce travail s'intéressera à la capacité d'expression qu'offre la tonalité humoristique au texte poétique. Son œuvre présente en effet deux styles très différents: d'une part les « poèmes », au langage lyrique et épuré; d'autre part les « petites choses », dont le ton léger et ludique contraste fortement avec la gravité des « poèmes ». Dans ces dernières, l'ironie, la dérision, les jeux sur les mots et la légèreté très affichée semblent faire oublier le profond nihilisme que l'on ressentait à la lecture des « poèmes ». Pourtant, celui-ci n'est pas éclipsé dans les « petites choses », bien au contraire: on verra que face à la désinvolture appliquée sans distinction aux thématiques de la mort, du néant, de la folie, de la société et même de la poésie, poète et lecteur se trouvent dans un désert de repères inquiétant. La capacité de remise en question de l'humour permet d'allier poésie et philosophie dans une perspective nouvelle et inattendue: le doute, érigé en valeur essentielle, déstabilise tous les éléments constitutifs de la vie du poète, ainsi que de la condition humaine. Après avoir observé les liens qu'entretiennent malgré tout les deux types de texte, ce mémoire étudiera donc les effets de l'humour, sous toutes ses formes, sur la parole poétique. Tour à tour désinvolte, distant, impertinent, provocateur, celui-ci participe en effet paradoxalement à l'expression du désespoir du poète.

Mots-clés: Poésie, Humour, Distanciation, Nihilisme, Ironie, Dérision, Style.

## ABSTRACT

From the very heterogeneous Lefrançois's work, this essay will be interested in the strength of expression that humoristic tonality gives to the poetic text. Indeed, his work presents two very different styles: on one hand the « poèmes », with their lyrical and uncluttered language, on the other hand the « petites choses », with a light and playful tone, that contrast strongly with the depth of the « poèmes ». In these texts, irony, derision, plays on words, and exposed lightness seem to make us forget about the strong nihilism we felt in reading the « poèmes »; yet, it is not forgotten in the « petites choses ». On the contrary, we will see that in regards to the casualness the author applies without any distinction to the thematics of death, nothingness, madness, society and even poetry, writer and reader are left in a frightening emptiness of marks. The ability of humour to cast doubt on, allows to combine poetry and philosophy in a new and unexpected perspective. Doubt, erected as a fundamental value, destabilize all the essential elements of the poet's life and of human condition. After an analysis of the connexions that, in spite of everything, exist between the two types of texts in Alexis Lefrançois'book, this essay will study the effect of humour, in all its forms, on the poetic speech. Alternately casual, distant, impertinent, and challenging provocative, humour paradoxically contributes to express the hopelessness of the poet.

Key words: Poetry, Humour, Detachment, Nihilism, Irony, Derision, Style.

## TABLE DES MATIERES

Résumé.....	4
Abstract.....	5
Remerciements.....	8
Liste des abréviations.....	9
Introduction.....	10
<b>Chapitre 1: « Franchir les sens »: le chemin « philosophico-lyrique » et celui des « pirouettes langagières ».....</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Un homme singulier, des voix plurielles: l'entrée en poésie de     Lefrançois.....</b>	<b>21</b>
<b>1.2. Emprunts mutuels des « poèmes » et « petites choses ».....</b>	<b>25</b>
1.2.1. Une stylistique de l'aliénation.....	25
1.2.2. Des accents métaphysiques surgis du quotidien.....	27
<b>1.3. Les angoisses métaphysiques du poète au coeur des textes.....</b>	<b>28</b>
1.3.1. Les paradoxes de la mort et du néant.....	29
1.3.2. Du « silence majeur où tous les chants se brisent » au « silence majeur sur quoi tout chant se fonde » (R, 105).....	33
1.3.3. Un état d'esprit profondément nihiliste.....	36
<b>1.4. L'affirmation, dans la poésie, de sa propre faiblesse.....</b>	<b>39</b>
1.4.1. « Bien affirmer l'insuffisance de toute parole ».....	40
1.4.2. Le discours méta-poétique de Lefrançois.....	42
1.4.3. L' « orgueilleuse distance » de la poésie.....	44
<b>Chapitre 2: La poétique du rire et du sourire dans les « petites choses ».....</b>	<b>47</b>
<b>2.1. Un état d'esprit léger.....</b>	<b>51</b>
2.1.1. Oralité et parler populaire en poésie.....	51
2.1.2. « Faire une poésie de la quotidienneté ».....	54
<b>2.2. « L'écorce sonore » du poème: jouer de la langue.....</b>	<b>58</b>
2.2.1. Des sonorités surprenantes et insolites.....	59
2.2.2. La répétition, support d'une parole prolifique et éclatée.....	62
<b>2.3. « Le sens palpable des mots »: brouiller les pistes.....</b>	<b>66</b>
2.3.1. Une poésie de la rupture et de la surprise.....	66
2.3.2. Le langage comme matériau d'associations humoristiques.....	72
<b>2.4. « Le jeu des regards nouveaux sur le monde ».....</b>	<b>76</b>

<b>Chapitre 3: « Danser au bord du gouffre »: les revers de l'humour.....</b>	<b>82</b>
3.1. L'identité d'un poète en doute.....	84
3.1.1. Le maintien à distance de l'entreprise poétique.....	84
3.1.2. La langue à l'épreuve.....	88
3.2. Une identité d'homme en déséquilibre.....	92
3.2.1. Un sujet éclaté et incertain.....	92
3.2.2. La menace de la folie.....	97
3.2.3. L'absence de repères.....	102
3.3. Une identité en lutte dans un monde défait.....	107
3.3.1. Le désespoir du monde actuel.....	107
3.3.2. Le rire comme conscience de l'absurde.....	111
 Conclusion.....	 115
Bibliographie.....	118

## REMERCIEMENTS

Un très grand merci pour leur aide et leur soutien à Alexis Lefrançois, Pierre Nepveu,  
Christiane Aubin, Pauline, Sonya, Dave, et à mes parents.



## ABREVIATIONS UTILISEES

### « Poèmes »:

C = *Calcaires*

AF = *Mais en d'autres frontières, déjà...*

R = *Rémanences*

F = *Fragmentaires*

### « Petites choses »:

PC = *Petites choses pour la 51*

BE = *La belle été*

QJSG = *Quand je serai grand*

T = *La tête...*

Les numéros de pages indiqués sont ceux de la rétrospective *L'Oeuf à la noix*, parue en 2006 aux Editions Nota Bene (Québec). La référence d'une citation du corpus sera donnée après celle-ci, entre parenthèses, avec l'initiale du recueil et le numéro de la page.

## ***Introduction***

Fumistes, jemenfoutistes, hirsutes, oulipiens, surréalistes: ces noms insolites et facétieux désignent bien des groupes de poètes. Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, les formes éclatées du « rire moderne<sup>1</sup> » ont en effet envahi bon nombre d'écrits poétiques. Une posture d'esprit provocatrice et irrévérencieuse, mais surtout désespérée, qui reflète le manque de repères de l'Homme moderne, destitué de toute forme de spiritualité et mis en face de ses pires absurdités lors des deux guerres mondiales. Le rire, s'il paraît léger et désinvolte, libère surtout l'Homme, par une ingénieuse pirouette, des questionnements existentiels qui le mettent face à son propre non-sens, comme si « l'humour seul répond[ait] chaque fois qu'est posée la question dernière sur la vie humaine<sup>2</sup> ». Ce comportement en premier lieu physique, mais aussi psychique, philosophique, social et métaphysique, constitue l'un des plus obscurs de l'Homme. Car le rire et le comique peuvent prendre des formes très diverses et provoquer des effets extrêmement contradictoires: de l'humour léger d'un calembour à la sévère critique de l'ironie, en passant par le sourire satisfait de l'allusion et l'amertume du cynisme, tous les théoriciens s'accordent sur le fait que les manifestations de l'humour restent aujourd'hui difficilement classables. Le rire exprime avant tout une émotion, permettant à celui qui le profère « l'épargne d'une dépense affective » explique Freud<sup>3</sup>. Il libère l'Homme du poids de son propre destin et permet

---

1 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.

2 Georges Bataille, cité dans Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 513.

3 Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et son rapport avec l'inconscient*, traduction M. Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1930, p. 385.

d'établir une distance essentielle par rapport à lui-même et au monde, en le protégeant, l'espace d'un instant, d'une carapace d'insensibilité.

« Dans notre monde tendu jusqu'au point de rupture, il n'est plus rien qui puisse survivre à trop de sérieux<sup>4</sup> » écrit Robert Escarpit dans son ouvrage sur l'humour. La littérature n'échappe pas à cette règle, et s'est plu à mettre en scène les personnages de Don Quichotte, d'Arlequin ou de Scapin, qui ont imposé des archétypes de héros dont le public « s'empresse de rire de peur d'être obligé d'en pleurer », pour reprendre la formule de Beaumarchais. Si le théâtre a été le premier lieu du rire lors de l'Antiquité grecque, on associe difficilement cette posture d'esprit à l'attitude poétique, dont l'image inspirée et divinatoire est souvent restée figée dans les esprits. Le comique « est négation de l'émotion, distanciation de l'objet, dé-pathétisation du monde » écrit Jean Cohen dans un article où il oppose diamétralement comique et poétique<sup>5</sup>.

Pourtant, les poètes se sont parfois emparés des ressources de l'humour pour jouer avec la langue et transgresser les codes, participant ainsi à l'évolution du langage poétique, et de la conception du genre.

En l'espace d'un siècle, on est passé d'une conception « romantique » de la poésie à une conception plus « rationnelle ». Celle-ci n'est plus conçue comme l'expression privilégiée d'un moi sentimental à l'excès, et [on] lui a donné une fonction linguistique: mettre l'accent sur la forme du message, un rôle socio-culturel de contestation de l'idéologie et d'expression du sujet, une valeur heuristique de mise en débat des savoirs et des croyances.

explique Laurence Bougault dans son article « Ironie et poésie<sup>6</sup> ». Engagée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par des groupuscules qui profitent de l'essor de la presse quotidienne pour diffuser des formes courtes où l'humour cinglant accompagne une vision sombre de

---

4 Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1960, p. 72.

5 Jean Cohen, « Comique et poésie », *Poétique*, n° 61, février 1965, p. 49.

6 Laurence Bougault, « Ironie et poésie », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, n° 211, juil-sept 1996, p. 9.

l'avenir du monde, une esthétique distordue et incongrue trouve ses origines dans les décombres d'un siècle désenchanté. De nombreux poètes s'essayent à exploiter les ressources ludiques du langage, désacralisant celui-ci dans une attitude parfois insolente, et toujours désemparée. Ces expérimentations langagières ont souvent été accompagnées de tentatives de transcription d'effets d'oralité à l'écrit, participant ainsi également à l'intrusion du prosaïsme au sein du genre poétique. Cette esthétique désordonnée réunit les critères de l'évolution poétique énoncés par Laurence Bougault: par la mise à distance qu'il engage, l'humour bouscule les certitudes et dérange les hiérarchies, tout comme il dénonce, en riant de son environnement, l'absurdité de celui-ci.

Les écrits de ces poètes provocateurs ont donné lieu à diverses critiques, d'abord parce qu'ils désacralisent l'objet de respect qu'est la poésie, et aussi parce qu'ils génèrent une posture d'esprit où toutes les valeurs sont réduites à néant. Ce n'est pas un hasard si, à certaines périodes de l'Histoire, les autorités religieuses et politiques ont interdit les manifestations publiques du divertissement: le rire constitue un outil de subversion très fort et difficilement récusable. Plus tard, les avant-gardistes français des années 60-70 ont considéré ces expériences comme des enfantillages:

Nous n'aurons rien à faire [...] dans la compagnie de ceux qui, jamais à court d'idées ou d'images, agitant le vocabulaire d'un bavardage interminablement adolescent, brouillant les cartes, seul moyen de paraître avoir du jeu sans rien que de l'esprit et du talent, vivent, joliment inquiets, dans une liberté dont ils se créent, à coup de calembours sur la grandeur, le petit terrain propre à leurs cabrioles crispées.<sup>7</sup>

écrit Philippe Sollers, chef de file du mouvement engagé par la revue *Tel Quel*, qui reflète le nouveau tournant que prend la poésie française à cette période. Ces remarques sévères rassemblent derrière elles toute une partie de la critique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle considérant que l'ère du surréalisme et du

---

<sup>7</sup> Philippe Sollers, « Déclaration », *Tel Quel*, n° 1, mars, 1960, p. 3.

divertissement en poésie doit désormais céder la place à des préoccupations plus « sérieuses » et révolutionnaires.

Ce n'est pas l'idée d'Alexis Lefrançois qui trouve, à la même époque, dans l'emploi d'un langage parlé et humoristique l'une de ses voies d'expression. S'inscrivant en partie et singulièrement comme l'héritier contemporain de ces drôles de poètes, cet auteur offre une œuvre déroutante par son hétérogénéité. Composés de deux types de recueils, les uns appelés « poèmes » et les autres « petites choses », ses écrits poétiques passent d'une langue lyrique et épurée au « charme doux-amer<sup>8</sup> » d'une tonalité drôle et désinvolte. Deux voix si étrangères l'une à l'autre qu'elles semblent à première vue se repousser, tant le style des « poèmes » apparaît aux antipodes de celui des « petites choses »: à l'humour léger de ces dernières s'oppose la gravité profonde des poèmes; à la « blanche paraphrase du silence » (R, 99) se heurtent « ces trucs à poètes/ qui n'ont ni queue/ ni tête » (QJSG, 278); à la quête abstraite d'un « autre versant des choses » (R, 101) répond la trivialité quotidienne d'un « vieux tramway/ branlant pousseux poilu » (PC, 215)... L'ensemble des textes de Lefrançois semble donc s'interroger sur les moyens qu'a le poète, aujourd'hui, de prendre voix: « interrogation vitale, noyau identitaire, dont la germination génère, chez lui, autant une quête ontologique qu'une habitation tour à tour dérisoire et enchantée du quotidien » écrit Thierry Bissonnette dans la préface de la dernière rétrospective.

Les quatre recueils de « poèmes », *Calcaires* (1971), *Mais en d'autres frontières, déjà*, (1976), *Rémanences* (1977) et *Fragmentaires* (1984), placent effectivement les interrogations métaphysiques de l'auteur au cœur de leur poésie, dans un univers intemporel, hanté par la menace du néant et de la désertification. Dans une langue lyrique et épurée, on peut lire une description du phénomène poétique, perçu comme une:

[...] clarté toujours

---

8 Gilles Marcotte, « Le poète et ses mots », *Etudes françaises*, Vol IX, n° 1, fév 1973, p. 86.

sur soi comme en suspens – toujours ce mouvement

repris redit jusqu'à sa transparence (C, 99).

Face à ces textes, les « petites choses », dont l'appellation montre bien la différence de statut qu'ont ces écrits aux yeux de l'auteur, adoptent le registre de la langue parlée, parfois même argotique, ainsi qu'une écriture légère, drôle et simple. Dans les quatre recueils de cet ensemble, *Petites choses pour la 51* (1972), *La belle été*, *La tête...* (1977), et *Quand je serai grand* (1978)<sup>9</sup>, le poète joue avec les mots et utilise les ressources du parler populaire et de l'humour sous toutes ses formes: calembour, ironie, parodie, dérision...

Cette œuvre apparemment si contradictoire, dont la rétrospective *L'Œuf à la noix*<sup>10</sup> permet de saisir la singularité et la diversité, est néanmoins sous-tendue par les mêmes préoccupations. On retrouve, dans les « petites choses » comme dans les « poèmes », l'obsession de la mort, l'angoisse du silence, et l'expression d'un désespoir qu'on pourrait qualifier de nihiliste – terme qui peut paraître fort, mais que le poète emploie lui-même pour exprimer son état d'esprit. Pour Lefrançois, ces différents types de textes sont effectivement deux versants d'une même quête:

Pour moi la poésie est un moyen d'essayer de franchir le sens, d'aller plus loin dans la compréhension du monde. Et pour franchir le sens, il y a deux chemins possibles: soit le chemin philosophico-lyrique, soit le chemin des pirouettes langagières, des pieds de nez.<sup>11</sup>

La double entreprise d'écriture de Lefrançois met donc à jour deux utilisations du langage poétique très différentes, et qui s'en vont pourtant sur le même chemin. Dès lors, on est amené à s'interroger sur la nature de ce langage, ainsi que sur « l'efficacité » des deux types de voix qu'a choisi d'adopter l'auteur. Celui-ci constate souvent le « drame de la poésie » : « les noms n'ont plus de choses/ les noms sont des

---

9 Un dernier recueil de « petites choses » manque à la rétrospective de 2006, n'étant pas libre de droits. Il s'agit de *L'Abécédaire des robots*, paru en 1999 aux Editions des Heures Bleues.

10 *L'Œuf à la noix*, Québec, Editions Nota Bene, 2006.

11 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

gestes vides/ détachés de leurs corps » déplore-t-il dans *La tête...* (T, 297). Quelle utilisation du langage lui permet le mieux de combler cet abîme infranchissable qui sépare les mots du monde? La réception de ce type de textes soulève aussi une interrogation: contrairement aux recueils de « poèmes » tels que *Rémanences* ou *Calcaires*, les « petites choses » ont été assez peu commentées, voire méprisées lors de leur publication, la critique condamnant souvent la facilité enfantine des jeux de langage. La tonalité légère suppose-t-elle, chez le lectorat, un défaut de sérieux? Ces textes présentent cependant selon moi un intérêt aussi important que les « poèmes », et l'auteur y emploie un mode d'expression qui, bien loin d'être dénué de toute profondeur, peut prendre une résonance tout aussi, voire encore plus grave que celle des « poèmes ». L'humour, la désinvolture et l'ironie dissimulent une grande lucidité critique ainsi qu'une remise en question métaphysique de l'Homme. C'est en exploitant ces procédés de distanciation, couplés avec une langue poétique simple et populaire, que le poète très secret de *Calcaires* parvient à dévoiler ses angoisses les plus profondes.

Aborder les « petites choses » par le biais du rire est donc un moyen d'en saisir le paradoxe. Tirillé entre la gravité et la légèreté, la tendresse et le nihilisme, le sourire amusé et le rictus cynique, ces recueils offrent au sujet des liens entre humour et poésie, et par là-même profondeur et poésie, de passionnantes perspectives. Lefrançois explique lui-même dans une de ses « petites choses »

[...] que c'est pas rigolo  
pour un doux fantaisiste  
d'être au recto jovial et au verso sinistre (BE, 266).

C'est cette dimension double de l'humour que je me propose d'étudier ici, au travers des moyens linguistiques utilisés pour créer l'effet de désinvolture qui frappe à la lecture des « petites choses ». Les procédés humoristiques installent en effet le lecteur dans un état de divertissement, où l'effronterie familière et les jeux du poète allègent

ses propos. La capacité de l'humour à proposer des images surprenantes et fécondes le place très certainement du côté de la poésie ainsi que le considère Jean Emelina en développant le concept « d'humour poétique<sup>12</sup> ». De plus, les distorsions que le poète fait subir à la langue impliquent une nouvelle utilisation ludique de celle-ci. La distance que suppose le rire permet aussi de se protéger des atteintes du réel.

D'abord dupe de ces artifices, le lecteur se tient prêt à rire et à s'attendrir de ces images nouvelles et de ces fantaisies. Mais les chutes souvent rudes des textes qui composent les « petites choses » le laissent dans un silence angoissant que les jeux de mots sont impuissants à briser. La dérision qui, au fil des pages, contamine l'identité de l'auteur, la mort, la maladie, la folie, la religion, la politique, et même jusqu'à la poésie, laisse le lecteur dans un néant où les repères viennent à manquer. Lefrançois rejoint en cela l'état d'esprit du rire moderne, défini comme suit par Georges Minois: « Le comique moderne, c'est bien le comique de l'indécidable qui laisse le sujet en suspens, incapable de se déterminer<sup>13</sup> ». Car si les « petites choses » amusent, elles laissent également bien peu de valeurs et de sens intacts.

La mesure entre humour et poésie, dans ce genre d'écrits, se doit donc d'être très savamment dosée, et c'est le maintien de cet équilibre fragile qui constitue à mon sens la réussite de la partie « ludique » de l'œuvre de Lefrançois. Comme Queneau, dont on ressent l'influence dans plusieurs textes, Alexis Lefrançois maintient une distance critique avec le monde sans perdre de vue son humanité, ainsi qu'on a pu le reprocher au mouvement DADA:

La tentation chez Dada est de rire de tout, avec un esprit sérieux, de méthode, qui diffuse le nihilisme. [...] Le rire est remplacé par le rictus, ou par le sourire de connivence entre initiés<sup>14</sup>.

---

12 Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991, p. 137.

13 Georges Minois, op. cit., p. 544.

14 Robert FAVRE, *Le rire dans tous ses éclats*, Lyon, 1995, p. 115-116



Queneau ne manque pas de rappeler parfois son lecteur à certaines valeurs dont il lui semble nécessaire d'empêcher la négation, comme lorsque l'un des protagonistes de *Zazie dans le métro*, Gabriel, sort de scène après un numéro de danse, et que le public acclame sa drôlerie: « Il n'y a pas que la rigolade, il y a aussi l'art! » réplique le personnage, que l'on devine être un porte-parole de l'auteur. En effet, si la vie « n'est qu'un bref battement entre deux formes de néant<sup>15</sup> », il faut bien trouver, sinon des sens, au moins des engagements dans ce battement. L'art pourrait bien en être un, et Lefrançois a beau clamer sa désinvolture et même sa « méfiance considérable » (PC, 220) envers la poésie, son entreprise est bien d'écrire contre la mort, entreprise accentuée par le dédoublement de sa voix.

Ce risque du rire et de la dérision, Alexis Lefrançois l'évite de justesse, comme si la tendresse était la seule profession de foi qui restait à l'Homme une fois que toutes les raisons sérieuses de vivre aient été passées au crible de la mise à distance ironique et cynique.

Je m'intéresserai donc dans ce travail aux diverses interrogations que je viens d'évoquer sur la nature du texte poétique et la force d'expression qu'une tonalité légère peut engendrer, sur les mécanismes linguistiques de l'humour et leur façon d'intégrer la sphère poétique, sur les liens qu'on peut établir entre ces deux utilisations transgressives du langage. Ces axes de réflexion convergeront vers mon hypothèse qui est que les « petites choses », dans leur entre-deux continuellement renouvelé et déplacé, ont une portée philosophique au moins autant affirmée que celle des « poèmes ».

Pour comprendre l'enjeu des « petites choses », il me semble essentiel de placer celles-ci au sein de l'œuvre poétique de Lefrançois. Cela constituera le premier point de mon travail, au cours duquel, après avoir brièvement mis en contexte l'œuvre poétique de Lefrançois, j'étudierai les liaisons souterraines qu'entretiennent les deux

---

<sup>15</sup> Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

types de recueils. Les questionnements métaphysiques, le retour de certains motifs comme celui de la blancheur ou de la décomposition, la façon dont se manifeste la distance seront autant de portes d'entrée dans l'œuvre. Ce premier point sera l'occasion de m'interroger, à l'aide des travaux d'Octavio Paz sur le phénomène poétique moderne, puisque l'œuvre offre un double cheminement au sein de celui-ci.

Il s'agira dans un deuxième temps de s'attacher à l'étude des manifestations de l'humour dans les « petites choses » d'un point de vue linguistique, en s'interrogeant sur la façon dont ces traits d'esprits peuvent entrer dans ce qu'on pourrait appeler tantôt une poétique du rire, tantôt du sourire. Dans cette analyse interviendront également les procédés stylistiques qui, sans provoquer directement le rire, mettent en scène dans les « petites choses » un univers de légèreté et de désinvolture. Ainsi les procédés employés pour provoquer une impression d'oralité, le rythme souvent proche de la comptine et de la chanson, le langage parfois enfantin entreront en compte dans ce chapitre.

Pour celui-ci, j'utiliserai, en plus des travaux de Georges Molinié et Catherine Fromilhague sur la stylistique<sup>16</sup>, une grille d'analyse inspirée de celle que propose Pierre Léon dans son article « Stratégies discursives de l'humour et de la poésie »<sup>17</sup> : le critique procède par niveaux, s'intéressant dans un premier temps à l'« écorce sonore » du texte, qui se concentre sur la manière dont le poète détourne de l'arbitraire linguistique un phonème pour lui donner une valeur significative. On y trouvera les modifications de mots, les jeux sur le rythme etc. Le deuxième niveau, difficilement séparable de façon étanche du premier, du fait du lien très fort qui unit signifiant et signifié, est celui du « sens palpable des mots ». J'y étudierai donc les faits de langue qui jouent sur le sens des mots: calembours, remotivation des métaphores, zeugma... Enfin, le niveau des contextes et renvois me permettra d'étudier les stratégies d'imitation parodiques, l'ironie ainsi que ce que Pierre Léon appelle le « jeu des

---

16 Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986; Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Nathan, 1995.

17 Pierre Léon, « Stratégies discursives de l'humour et de la poésie », *Tangence*, n°53, déc. 1996, p. 43.

regards nouveaux sur le monde ». Cette analyse mettra donc à jour les effets des traits linguistiques de l'humour dans un contexte poétique. Qu'apportent-ils en terme d'image poétique? Comment s'introduisent-ils dans la matière textuelle de la poésie? Quelle capacité d'expression offrent-ils au poète?

Cette approche permettra au troisième et dernier volet de ma réflexion de s'appuyer sur des éléments précis des textes pour étudier les résonances philosophiques et dramatiques du rire. Ce chapitre s'intéressera aux formes les plus paradoxales de l'humour que sont l'ironie, l'humour noir et le cynisme. J'y étudierai la façon dont elles agissent sur le texte poétique et mettent le lecteur en position de complice, en continuant le travail amorcé à la fin du chapitre précédent. Les effets subversifs de ces pratiques humoristiques m'offriront également une voie pour m'interroger sur le rapport du poète au monde contemporain ainsi que sur la portée philosophique que peut avoir la poésie. L'humour ne serait-il pas un moyen d'empêcher la poésie de tomber dans le dogmatisme, comme le suggère Laurence Bougault? De rendre possible, grâce au voile de pudeur qu'il jette sur tout propos, l'expression des engagements du poète?

Cette poésie des « petites choses » n'est-elle donc pas plus apte que celle des « poèmes » à atteindre la « permanence du monde »<sup>18</sup>, ainsi qu'à répondre à ce que Pierre Nepveu appelle la « détresse des signes »<sup>19</sup>?

---

18 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

19 Pierre Nepveu, « Alexis Lefrançois: les mots éblouis de silence », *Lettres québécoises*, n° 8, novembre 1977, p. 16.

## Chapitre 1:

### « FRANCHIR LE SENS »:

« le chemin philosophico-lyrique » et celui des « pirouettes langagières »<sup>20</sup>.

*« Il est beau de se taire ensemble  
plus beau de rire ensemble  
Si j'ai bien fait, nous nous tairons  
Si j'ai mal fait, nous rirons »*

*Nietzsche, Humain trop humain.*

Les « petites choses » faisant partie d'un ensemble où deux voix cohabitent de façon systématique, il est tout d'abord essentiel de replacer celles-ci au sein de cette expression dédoublée. Tout semble, à première vue, opposer ces deux tonalités employées tour à tour par le poète. On y remarque pourtant une filiation certaine qui se manifeste tant au niveau du langage que des réflexions engendrées par le dire poétique. J'ai distingué plusieurs traits principaux de cette « liaison souterraine et néanmoins essentielle »<sup>21</sup>, que je traiterai après avoir brièvement présenté et inscrit l'oeuvre poétique d'Alexis Lefrançois dans le contexte littéraire des années 70 au Québec, afin d'en montrer la spécificité. Je m'intéresserai donc en premier lieu au retour de l'une ou l'autre voix dans un recueil où elle n'est pas nécessairement attendue; puis aux interrogations métaphysiques, associant obsession de la mort, désespoir et nihilisme dans une quête de sens passant par l'écriture poétique. Enfin, le

20 « Pour moi la poésie est un moyen d'essayer de franchir le sens, d'aller plus loin dans la compréhension du monde. Et pour franchir le sens, il y a deux chemins possibles: soit le chemin philosophico-lyrique, soit le chemin des pirouettes langagières, des pieds de nez. ».  
Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

21 Thierry Bissonnette, Préface à *L'Oeuf à la noix*, op. cit., p.10.

discours métapoétique que l'on retrouve dans les deux types de textes, ainsi que la façon dont s'y manifeste la prise de distance du poète constitueront le dernier point de ce chapitre. Je m'interrogerai tout au long de celui-ci sur le sens de cette cohabitation de deux voix si distinctes: une voix unique serait-elle insuffisante pour « rémunérer le défaut des langues »<sup>22</sup>?

### **1. 1. Un homme singulier, des voix plurielles: l'entrée en poésie de Lefrançois.**

Le premier recueil de « poèmes » de Lefrançois, *Calcaires*, paraît en 1971, période féconde et agitée de la poésie québécoise. Les différents mouvements des années 50 et 60 ont activement travaillé à la fondation d'une poésie nationale, souvent contestataire, toujours en recherche de formes nouvelles, et mise en avant sur la place publique. La « génération de l'Hexagone » a ensuite été largement remise en question par diverses tendances formalistes ou inspirées par la contre-culture, ou encore par toutes sortes d'expérimentations poétiques fréquemment fédérées en mouvements autour de revues littéraires. Lefrançois s'inscrit, si ce n'est pas contre, comme le montrent certaines attaques envers le formalisme dans les « petites choses »<sup>23</sup>, du moins hors de ces tendances, se frayant un chemin à l'écart, nourri d'influences éclatées, allant des surréalistes aux poètes grecs et de la langue de Queneau à celle de Mallarmé. Son entreprise d'écriture reste solitaire, peu intégrée aux agitations politiques et culturelles de son époque, tout comme le poète se tient plutôt à l'écart du milieu littéraire montréalais, particulièrement à partir des années 80, lui préférant la réclusion de sa ferme et son élevage de chèvres angoras<sup>24</sup>.

---

22 « Le vers, lui, philosophiquement, rémunère le défaut des langues, complètement supérieur », Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, p. 364.

23 Dans la « Ballade pour un gros fainéant » par exemple, le poète ironise: « je pourrai moi z'aussi/ doucement m'obscurcir/ m'épeler à l'envers/ devenir formaliste/ je pourrai moi z'aussi/ passer pour un artiste/ [...] » (PC, 203).

24 A partir de 1984, année où paraît la première rétrospective de l'oeuvre poétique de Lefrançois, *Comme tournant la page*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît, 1984, l'auteur se consacre presque entièrement à ses travaux de traduction, et ce jusqu'en 2000, où il publie la dernière « petite chose », *L'Abécédaire des robots*, aux Éditions des Heures Bleues.

J'étais, et suis toujours, un marginal [par rapport aux publications de l'époque]. Les poètes que publiait le *Noroît* ne formaient pas d'école. Nous nous rencontrions, certes, à l'occasion et rencontrions aussi des gens qui publiaient dans d'autres maisons.<sup>25</sup>

Le recueil *Calcaires* était effectivement le premier de la ligne éditoriale originale et hétérogène du *Noroît*, maison fondée par Célyne Fortin et René Bonenfant. « On ne voulait surtout pas que quiconque, ni les auteurs, ni les critiques, ni nous, ne puisse décider de ce qui devait délimiter la conception de la poésie du *Noroît* » explique René Bonenfant, affirmant la diversité des auteurs publiés chez eux, et l'intérêt de la maison pour des démarches d'écriture individuelles<sup>26</sup>. De plus, cette place à l'écart de Lefrançois dans le milieu littéraire québécois est accentuée par ses absences répétées du pays:

Mes nombreux et longs séjours à l'étranger m'ont quelque peu isolé et coupé de ce qui se faisait ici: un an en Grèce en 1968, deux ans au Sénégal, en 1971-1973, une autre année en Grèce, en 1975, puis de nouveau l'Afrique de 1981 à 1986, le tout entrecoupé de passages plus brefs, deux ou trois mois par-ci par-là en France et en Europe.<sup>27</sup>

Cette mobilité géographique de Lefrançois, né en Belgique, ayant résidé dans différents pays et finalement installé au Québec, vaudra à ses écrits quelques interrogations quant à leur appartenance à la poésie québécoise. Le pseudonyme franchement francophone que s'est choisi Ivan Steenhout pour publier ses écrits poétiques constitue une réponse ironique à la critique, et particulièrement à Jean Ethier-Blais, « l'Ethier-Bla/ blabla » (PC, 208), qui l'avait considéré comme s'il était extérieur à la culture québécoise lors de la sortie de son premier roman<sup>28</sup>. *Il me semble cependant que l'oeuvre de Lefrançois appartient bel et bien à la littérature québécoise,*

---

25 Correspondance personnelle, 6 avril 2008.

26 Cité dans Thierry Bissonnette, *Dynamique du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît: Beaulieu, Lefrançois, Brault*. Thèse de l'Université Laval, 2005, p.15.

27 Correspondance personnelle, 6 avril 2008.

28 *La geste*, roman paru en 1967 aux éditions de l'Estérel, maintes fois renié par l'auteur.

comme l'affirme Thierry Bissonnette dans sa préface à *L'Oeuf à la noix*: « Alexis Lefrançois [...] est d'abord une voix, même deux ou trois, voix universelles, mais dont on aurait tort de négliger la part québécoise »<sup>29</sup> (comme le confirmeront d'autant plus les « petites choses », imprégnées de langue et de culture québécoises). Celles-ci furent de plus écrites à Montréal, sur fond des événements d'octobre 70, qu'évoquent certains textes. Les « poèmes », quant à eux, ont été composés lors des séjours en Grèce de l'auteur, sur l'île d'Elaphonissos, où il semble avoir été influencé dans son écriture par le rêve d'une mythologie universelle, intemporelle, prenant ses racines dans les paysages lumineux et chargés d'histoire de la Grèce. La mythologie grecque est effectivement évoquée à travers des références aux statues divines, ou à des lieux géographiques comme le Taygète; mais on remarque aussi des allusions aux dieux aztèques, à la mythologie inuit, ou encore aux divinités bouddhistes. Alexis Lefrançois s'intéresse aux mythologies du monde, car celles-ci se rejoignent dans une connaissance universelle et intemporelle de l'Homme. Le poète avait par ailleurs pour projet la création d'un ensemble de recueils présentant les mythes du Nord, du Sud, de l'Ouest et de l'Est, et dont le volume central aurait été vide – projet qui n'a pas abouti<sup>30</sup>. C'est bien à l'Homme dans son universalité que le poète s'adresse ici, s'inscrivant encore une fois à l'écart des préoccupations nationalistes et politiques de ses contemporains. Jean Royer, dans son *Introduction à la poésie québécoise*<sup>31</sup>, place Lefrançois dans un chapitre où il constate le retour d'une esthétique de l'intime et du quotidien. Le critique fait état d'une réintégration du réel, ainsi que de la réflexion et du langage personnel du poète dans la poésie québécoise des années 70 et 80. Cet abandon de la thématique du pays et de la collectivité au profit d'une remise au centre du texte poétique de l'auteur en tant qu'identité subjective, avait déjà été amorcé par les poètes féministes et est très visible chez les auteurs publiés au Noroît. La double esthétique, et du même coup la double visée de la poésie de Lefrançois, me semblent

---

29 Thierry Bissonnette, « Préface » à *L'Oeuf à la noix*, op. cit., p.5.

30 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

31 Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1989.

correspondre au regard que porte Pierre Nepveu sur l'évolution de la poésie québécoise de l'époque, travaillée par la question métaphysique « qui dit à la fois le désarroi de la conscience moderne et sa recherche renouvelée de réponses aux grands problèmes de la mort, des origines et de l'amour »<sup>32</sup>.

La réception, assez peu importante en quantité, ira d'un véritable enthousiasme vis-à-vis des « poèmes », comme le montre par exemple un article de Jacques Renaud:

*Rémanences*, d'Alexis Lefrançois est certainement l'une des oeuvres les plus bouleversantes de notre littérature. [...] Parler de génie, ici, semble fade même. C'est autre chose que le génie, quelque chose de plus, comme un accomplissement mental, un dépassement de ses limites, une véritable plongée dans la transcendance<sup>33</sup>;

à un silence parfois méprisant concernant les « petites choses ». La critique semble effectivement avoir été déroutée par une telle divergence de ton de la part d'un même auteur, affichant son indifférence envers cette « poésie déclassée ». La romancière Reine Malouin n'épargne pas le premier recueil des « petites choses » lors de sa parution, considérant même celui-ci comme une erreur de parcours:

J'avais pourtant reconnu un vrai poète et une belle intelligence en lisant *Calcaires*, du même auteur. J'en retrouve des lueurs dans ce recueil et je ne désespère pas de le voir dépasser bien vite ces « petites choses » qui se veulent anarchistes, vulgaires, écrites volontairement dans un français dégradé. Ce n'est pas en pourrissant la langue française qu'on lui fera une place au soleil dans notre province. J'attends un autre recueil, plus mature et plus sain.<sup>34</sup>

Plusieurs aspects contribuent pourtant à fonder une cohérence certaine dans

---

32 Pierre Nepveu, cité dans Jean Royer, *Idem*, p.125

33 Jacques Renaud, « Alexis Lefrançois et Jean Hallal. Le souffle védique, le joual-argot et la grande épopée du temps-matière ». *Le Devoir*, 29 octobre 1977, p. 37.

34 Citée dans Thierry Bissonnette, *Dynamique du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît: Beaulieu, Lefrançois, Brault*, op. cit., p. 163.



l'ensemble de l'oeuvre, voire un dialogue, chacun des recueils se complétant pour acquérir un dédoublement de la perception poétique.

## **1. 2. Emprunts mutuels des « poèmes » et des « petites choses »**

Les points de convergence qui rassemblent « poèmes » et « petites choses » se dessinent dès la première lecture, où l'on remarque, malgré la très grande différence de formes et de tons, certaines similitudes discrètes au niveau des termes employés. Il peut s'agir tantôt, et le plus souvent, de retours au réseau référentiel des « poèmes » dans les « petites choses », et d'autre fois de recours à la stylistique des « petites choses » dans les « poèmes ».

### **1. 2. 1. Une stylistique de l'aliénation:**

Dans le premier texte de *Calcaires*, par exemple, le poète cherche à exprimer la folie par des répétitions insistantes. Celles-ci rappellent *La tête...* tout comme la langue, simple et concrète, semblable à celle des « petites choses »:

il a cueilli vincent des tournesols jolis  
et pound aussi était un fou charmant  
et pound aussi était un canari charmant et pound aussi  
qui roucoulait si gentiment [...]   
pisan était en cage un fou ma chère  
charmant charmant (C, 22)

La répétition, procédé central chez Lefrançois, et ce dans les deux types de textes, permet d'évoquer, voire de reproduire l'aliénation, que ce soit l'aliénation psychiatrique, celle du poète dépossédé de sa langue, ou encore celle de l'homme dans la société moderne. Ce procédé se retrouve très fréquemment dans *La tête...* où il exprime, par le rythme qu'il impose, une oppression mentale. Ainsi la répétition anaphorique « ils ont... » que l'on peut voir dans plusieurs textes de *La tête...*, semble trouver une résonance, sans que l'identité de ce « ils » soit alors clairement définie, dans

*Rémanences:*

ils ont démolé la maison

ils ont brisé le lit la table

ils ont brisé toutes les paroles tous les gestes (R, 89).

Une oppression dont l'origine n'est pas énoncée, mais à laquelle fait écho celle de l'internement psychiatrique, à travers la reprise de la même syntaxe, mais aussi de la menace d'une dépossession de la parole et de soi:

ils ont mis les trous dans la langue

ils ont mis les trous dans la tête

ils ont mis les cadenas sur le ventre (T, 325).

De plus, certaines images se répondent à travers l'œuvre: c'est le cas de la « cage d'os », empruntée à Saint-Denys Garneau, et qui compare le squelette humain à une cage. Cette représentation sinistre exprime l'enfermement qu'impose le corps, la matérialité trop concrète de la vie humaine qui empêche l'élévation lumineuse et transparente, cette « immatérielle et finale fragile/ splendeur » (R, 56) vers laquelle tendent les « poèmes ». Cette métaphore est réitérée dans le dernier poème de *Calcaires*, qui clôture brusquement le recueil:

dans la cage de ses os quelqu'un attend

dans la cage de ses os quelqu'un parle

parle parle

dans la cage de ses os quelqu'un tourne [...] (C, 48).

La répétition d'un sujet impersonnel, outre le fait qu'elle participe à cette aliénation par le martèlement des mots, conclut le recueil par l'extinction du sujet, extinction qui se retrouvera souvent dans les « poèmes » dans l'emploi du terme « quelqu'un »<sup>35</sup>. L'un des textes des « petites choses » semble répondre, avec la même image à l'« asphyxie lente » (PC, 193) que mettait en scène les « poèmes ». Ici, une lueur

---

<sup>35</sup> Terme qui participe de la tension de la voix des « poèmes » entre l'Universel - car « quelqu'un », par son sens impersonnel, peut désigner n'importe qui - et entre le Rien puisque le sujet n'est ici pas déterminé, et que les marques de l'identité sont donc entièrement effacées.

d'espoir cependant, se dessine après une présentation de l'homme en tant qu'être désespéré et impuissant:

on est au centre  
de ses os  
on est dans la cage  
de ses os debout  
les mains ballantes [...] (PC, 193).

Le retour de cette image, et plus généralement des motifs de l'os et du crâne, rappelle constamment le lecteur à sa condition de mortel, au « sourire imbécile éternel et figé » (BE, 238), angoisse fondamentale du poète. Cette omniprésence de la mort dans les textes de Lefrançois va de pair avec une quête philosophique interrogeant, par le biais de la poésie, le néant et le sens de la vie humaine.

### **1. 2. 2. Des accents métaphysiques surgis du quotidien:**

Plus fréquemment, on peut observer le retour d'images ou d'isotopies fondatrices de la poétique des « poèmes » dans les « petites choses »: la blancheur, la suspension haute et transparente qui attirent le locuteur des « poèmes », ainsi que la décomposition qui le menace réapparaissent parfois dans ces recueils beaucoup plus désinvoltes. La présence de ces éléments donne aux « petites choses » une profondeur inattendue, car elles provoquent souvent une prise de recul du lecteur sur sa condition. Ces retours soudains à des perspectives philosophiques sur la mort ou la poésie peuvent se faire dans un poème entier comme c'est le cas dans l'une des dernières *Petites choses pour la 51*, où le poète évoque un lieu autre, accessible par les mots:

et lorsque j'atteindrai  
au bout de toutes mes phrases  
cet espace tout blanc  
que le temps me maintient

alors je m'éteindrai [...] (PC, 218).

Le lexique de l'extinction et le rêve d'accéder à un espace inconnu par la poésie rappelle l'entreprise martelée dans les « poèmes »: « nous aurons atteint l'autre versant des choses » écrit Lefrançois (R, 101), tout en déployant le vocabulaire de l'ailleurs (« plus loin », « envers du jour », « autres frontières », etc.). Placé entre deux textes plus légers, le sérieux du ton ici employé frappe le lecteur et le rappelle brusquement à la quête primordiale du poète. De semblables rappels se retrouvent au sein même de certains textes des « petites choses ». Dans « poor lonesome cowboy », où le poète met en scène un décor farfelu et irréel, on peut lire, lors de la chute poétique, des vers qui auraient pu se trouver aussi bien dans les « poèmes »:

je m'en irais vers la grande fissure  
de mon crâne vers le grand canyon  
vers le grand trou d'épingle  
vers les grands rapides blancs  
vers les hautes altitudes blanches de mon crâne (PC, 185).

Certains concepts qui fondaient les « poèmes », tels que celui de la transparence, du désespoir hautain, ou encore de la fugacité, réapparaissent aussi ponctuellement dans les « petites choses ». Ces similitudes dans les termes mêmes confirment l'existence d'une parenté indéniable entre les deux types de textes. Si leur langage est très différent, et que ces reprises sont donc assez rares, elles restent tout de même les indices d'une liaison bien plus profonde. Les thèmes de la mort, du désespoir, du nihilisme, et de la perte de la parole et du sens envahissent l'ensemble des textes.

### **1. 3. Les angoisses métaphysiques du poète au coeur des textes:**

Comme on l'a déjà observé, les motifs du crâne, de l'os et du sang sont omniprésents dans toute l'oeuvre poétique de Lefrançois. Cette obsession de la mort semble avoir à peine assez de deux voix pour s'écrire. Tantôt abordée de façon très abstraite dans la menace d'effacement qu'elle représente, tantôt par le biais des dégradations concrètes

qu'elle opère sur le corps du locuteur, sublimée, tournée en dérision ou crainte, la mort sous toutes ses formes (maladies, suicide, décomposition...) se dessine de façon très paradoxale comme une menace autant qu'un horizon en toile de fond de l'entreprise d'écriture de Lefrançois. La récurrence de cette thématique engendre de plus une remise en question teintée de désespoir et de nihilisme, de la condition humaine.

### 1. 3. 1 Les paradoxes de la mort et du néant.

Comment ces paradoxes s'illustrent-ils dans les textes? Comment font-ils se rejoindre « poèmes » et « petites choses », inscrivant l'ensemble de l'oeuvre poétique de Lefrançois dans une même réflexion métaphysique?

#### 1. 3. 1. 1. L'angoisse obsessionnelle de la mort:

La mort est tout d'abord présentée sous l'angle de la menace, de la décomposition, de l'extinction, de l'immobilité, et de l'inconnu qu'elle incarne. L'idée d'évaporation est employée plusieurs fois dans les « petites choses », où le poète s'imaginer « posthume et tout évaporé » (PC, 176) ou encore « vaporeux vaporé comme du lait » (PC, 158). Dans les « poèmes », cette évaporation est évoquée dans le lexique de l'extinction, et même jusque dans la typographie qui met en scène la dispersion des mots et leur perte dans le blanc de la page. On trouve de cet effacement des exemples frappants dans *Rémanences*:

[...] l'lointain  
comme une voix s'éteint  
solitaire  
ce tremble (R, 114).

La décomposition physique du corps après la mort semble également obséder le poète qui en fait l'objet principal de plusieurs textes des « petites choses », où il s'inquiète et se scandalise ironiquement de ce qui arrivera à son corps après sa mort (« Le chant de la momie » (PC, 158), « Le goût pour l'extraordinaire » (PC, 167), etc...). Le motif de l'os est aussi dans les « poèmes » en proie à un « lent pourrissement » (C, 47), qui va

jusqu'à gagner la lumière: « la lumière pourrie et pourris tous les gestes » (R, 101). Ces caractéristiques sont accompagnées fréquemment d'une thématique de la rigidité, souvent enveloppée de froideur. Celle-ci est entre autres symbolisée par la pierre, dont le motif apparaît soixante-et-onze fois dans l'ensemble des recueils de « poèmes ». Une telle fréquence n'est pas anodine, et la pierre prend effectivement d'autres significations au cours des recueils, dont souvent celle de l'intemporalité des mythes. Mais elle est toujours empreinte de cette rigidité froide, souvent qualifiée par son silence, ou son insensibilité. Cette impression est renforcée par l'utilisation à plusieurs reprises de la pierre comme matériau des statues et des masques religieux, et par l'effet morbide qu'elle produit sur eux, cette « absence de regard » (AF, 71), ainsi que par leur caractère pétrifié: « les masques morts/ figés des dieux » (R, 86). Cette rigidité est évoquée aussi à travers l'image de l'ennui, lorsque le poète explique ironiquement qu'il aura, après sa mort « des pensées conformes » et la « tête uniforme » (PC, 173). Dans le même texte, la sédentarisation du locuteur figure également cette immobilité. Enfin l'angoisse de la mort se manifeste par son caractère inconnu, et les questions et incompréhensions qu'elle génère. « Est-ce que ce sera pareil vraiment/ après comme avant que j'ai vi » (PC, 176) se demande le poète qui pense n'avoir « pas assez de [s]es 36.000 vies/ pour [s]e faire à l'idée/ de devoir [s]'en aller » (BE, 256).

Ces quelques représentations effrayantes de la mort parmi de nombreuses autres que je ne relèverai pas ici, sont pourtant presque toujours à double tranchant: Lefrançois exprime, par des images poétiques, la dualité de la vie, et avec elle, de la mort. Si le néant menace, il attire tout autant, poussant l'homme dans sa contradiction originelle, fondant dans cette angoisse ce que Jacqueline Russ appelle le « tragique créateur »<sup>36</sup>.

### 1. 3. 1. 2. *Le paradoxe du néant*

Dans les deux types de textes se maintient au sujet de la mort et du néant un paradoxe fondamental: ceux-ci sont en effet à la fois craints et sublimés dans

---

36 Jacqueline Russ, *Le tragique créateur: qui a peur du nihilisme?*, Paris, Armand Colin, 1998.

la parole poétique. Dans les « poèmes », où, comme l'explique Thierry Bissonnette, « la question du néant est à la fois un moteur de recherche et la source d'un dégoût aux dimensions métaphysiques [...] »<sup>37</sup>, l'auteur semble osciller sans cesse entre le chant funèbre et le « péan d'orgueil » (R, 100). De la même manière, les « petites choses » composent chansons et comptines autour de la mort, l'illustrant parfois d'images avenantes<sup>38</sup>, bâtissant autour d'elle un univers intrigant, tout en la tenant à distance grâce à la dérision qui, poussée à l'extrême, renvoie à l'effroi du vide. Intrinsèquement liée à l'idée de la mort, la conception du néant reste ambiguë dans toute l'oeuvre du poète. Si, comme on l'a déjà remarqué, « le grand Trou le grand Tout/ le grand Os le grand Tic le grand Hic » (BE, 235) est représenté par le froid, l'immobilité, l'effacement, il est aussi bien souvent sublimé, particulièrement dans les « poèmes », où il incarne un idéal de pureté que le poète tend à atteindre. La mort semble figurer un refuge, qu'elle soit qualifiée de « lumineuse » (R, 97) ou de « calme » (R, 101), que le poète lui prête « des yeux d'enfants » (R, 102), un caractère apaisant (C, 47) ou encore la pare « de lumières et de roses » (R, 102). « Je pense que c'est une réaction assez saine de glorifier l'idée de la mort, en la chantant »<sup>39</sup> explique Alexis Lefrançois.

Cette luminosité et cet apaisement semblent pouvoir s'acquérir dans la transparence et l'épuration de la parole recherchées par le poète. Mais la suspension minérale et blanche, si elle s'efface complètement, ne laisse plus rien de la parole poétique. Le chant lyrique des « poèmes » tend en effet vers une pureté qui semble ne pouvoir atteindre la perfection que dans le néant total:

accord souffle cristal

ou rien

---

37 Thierry Bissonnette, *Dynamique du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît: Beaulieu, Lefrançois, Brault*, op. cit., p. 105.

38 Comme, par exemple, dans le texte « Aux vieux de la montagne » :  
ah foutre j'ai hâte  
et pas qu'un peu  
d'avaler par le bout racineux  
mes tomates [...] (PC, 177).

39 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

ce chant seul où le néant

délicat doucement se propose (C, 36).

Et les jeux des « petites choses » s'évertuent parallèlement à tourner en dérision chaque élément constitutif de la vie humaine, renvoyant poète et lecteur à un semblable néant. Cette tension projette constamment le poète au bord d'un gouffre où l'équilibre est précaire, et dont Thierry Bissonnette illustre le risque à travers le mythe d'Icare, dont on sait qu'il se termine par une chute:

Dans un climat tendu entre l'angoisse et l'extase, entre aliénation et libération, ce premier cycle de recueils redécouvre dangereusement – dans un geste proprement icarien – l'éternel éclat de la Grèce, au risque d'en perdre les yeux<sup>40</sup>.

Une telle conscience et proximité du néant donne une première idée de la pensée nihiliste qui anime Lefrançois, sur laquelle nous reviendrons après avoir brièvement observé le paradoxal tandem de la parole et du silence dans *L'Oeuf à la noix*.

Le poète semble ainsi nous inviter, à travers les deux voix très contrastées qu'il utilise, ainsi que par les paradoxes qui sous-tendent celles-ci, à ne pas penser systématiquement en terme de contraire, vie et mort, présence et absence, silence et parole étant très intimement liés. Cette dimension duale de la vie se manifeste par de nombreuses contradictions, exprimant tour à tour l'« éternel éphémère » (R, 123), la clarté « qui toujours se ressemble et qui toujours diffère » (R, 118), ou encore par la mise en scène du dieu aztèque Ometecuhtli, androgyne, et symbole de la dualité de l'existence:

Seigneur du double

et du même

Homme    Femme.    Folie    Raison. [...] (R, 139).

Selon Octavio Paz, ce système de penser qui fonctionne par oppositions est propre à

---

40 Thierry Bissonnette, *Dynamique du recueil de poésie chez trois poètes du Noroît: Beaulieu, Lefrançois, Brault*, op. cit., p. 103.



l'Occident, et l'image poétique est un moyen de réconcilier et de transcender ce principe de contradiction:

Depuis Parménide, notre monde a été celui de la distinction nette et tranchée entre ce qui est et ce qui n'est pas. L'être n'est pas le non-être. [...] La pensée orientale n'a pas connu cette horreur de l' « autre », de ce qui est et n'est pas en même temps. Le monde occidental est celui du « ceci ou cela »; l'oriental, celui du « ceci et cela » et même celui du « ceci est cela »<sup>41</sup>.

Il semble effectivement que Lefrançois s'attache à se tenir constamment hors d'un point de vue unique, se projetant grâce à l'image poétique<sup>42</sup>, en divers « autres » qui évitent à la parole de se figer. L'humour me paraît occuper un rôle semblable, puisqu'il empêche aussi parole et pensée de s'immobiliser dans une signification fermée. Faire le vide, c'est aussi abolir ce mécanisme de pensée exclusif pour mettre en scène les sens mêlés de la parole poétique.

### **1.3.2. Du « silence majeur où tous les chants se brisent » au « silence majeur sur quoi tout chant se fonde » (R, 105)**

Ces deux vers de *Rémanences* affirment encore une fois ce paradoxe. D'autant que le second est suivi d'une affirmation de la filiation essentielle qui lie le silence à la mort (« à la mort adossé comme à la nuit le jour »), inscrivant ainsi la parole contre celle-ci. Ce rapport dialectique du silence et du chant se perçoit également dans les deux versants de l'œuvre, d'un côté par la recherche d'une parole épurée, presque effacée, impression renforcée par l'utilisation typographique du blanc qui, sur certaines pages, comme on l'a déjà mentionné, contribue à la perte des mots des poèmes; et d'un autre par la prolifération d'une parole inépuisable, qui s'obstine à réparer les

---

41 Octavio Paz, *L'arc et la lyre*, traduction de Roger Munier, Paris, Gallimard, 1965, p. 131.

42 L'image poétique est en effet un « recours désespéré contre le silence qui nous envahit chaque fois que nous tentons d'exprimer la terrible expérience de ce qui nous entoure et de nous-mêmes » écrit Octavio Paz, *Idem*, p. 145.

carences du langage. Le retour ponctuel de phrases épurées dans les « petites choses », qu'on avait remarqué précédemment, met en scène ce double usage de la parole. Le silence est étroitement lié à la mort pour le poète, qui se montre terrorisé par la possibilité de perdre sa voix. Les textes qui mettent en scène la mort font fréquemment référence à cette perte qui accompagne celle de la vie. « Je me ferai muet » (PC, 173) déplore le poète dans une des « petites choses » où il se projette une fois de plus dans sa mort future, effrayé de n'avoir alors plus « ni mots ni maux » (PC, 159). Le silence représente aussi symboliquement le vide dans lequel se trouve l'homme, ce « quelqu'un » des « poèmes » qui pourrait être tout le monde ou justement personne:

dans la cage de ses os quelqu'un parle  
parle parle  
que personne n'entend [...] (C, 48).

La mise en scène de ce grand silence angoissant et vertigineux s'associe à celle du néant pour placer une fois de plus poète et lecteur face à un vide menaçant où « les mots vont leur silence » (T, 304). Celui-ci peut découler d'un sentiment de dépossession de la langue, que le poète essaie de combler parfois par une saturation de la parole: ainsi dans *La tête...*, le locuteur aliéné tente d'y remédier par d'incessantes répétitions. On remarque aussi l'affirmation revendiquée d'une prise de parole, à travers de nombreuses formules telles que « je nomme », « je vous parle », « je dis » etc... Mais le silence naît aussi de la paradoxale entreprise d'écriture du poète car la poursuite obstinée d'une langue épurée risque de le conduire au mutisme. Par cette confrontation au silence, le lecteur et le poète font ensemble l'expérience du sentiment de l'absurde qui, selon Camus, « naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde »<sup>43</sup>. La crise du sens semble en effet commencer par une crise du langage ainsi que le montre l'expérience de Mallarmé: « Si Mallarmé, dans la crise spirituelle des années 1860, déclare avoir rencontré le

---

43 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, dans *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 57.

Néant « en creusant le vers » (Lettre du 28 avril 1866), c'est que, ainsi parvenu au fondement de la signification, il n'y a pas trouvé Dieu, il n'y a pas trouvé le traditionnel support transcendantal qui jusqu'à présent était le garant du sens du monde et de l'homme [...] » indique Eric Benoit<sup>44</sup>.

Pourtant, selon Octavio Paz, « le silence humain est mutisme et pourtant communication implicite, signification latente. Le silence de Mallarmé nous dit le *rien*, ce qui n'est pas la même chose que ne rien dire »<sup>45</sup>. Ainsi dans les « poèmes » de Lefrançois, le silence représente aussi un idéal à atteindre, le « dernier progrès de la parole », l'« immatérielle et finale fragile/ splendeur » (AF, 56). Les mots sont un chemin pour arriver à ce silence parfait, seul sens valable de la parole puisqu'il est sa remise en question la plus poussée. Celle-ci est l'étape préliminaire de la création: pour faire naître des mots et des sensations nouvelles, le poète doit passer par la destruction des paroles préexistantes. « Pour que l'inconscient, l'ailleurs, l'absolument neuf s'énoncent, il faut que celui qui va parler se soit d'abord tu, qu'il ait d'abord perdu son propre discours, devenant une sorte d'espace vierge dans lequel viendra résonner un langage inouï » explique Pierre Nepveu<sup>46</sup>.

De plus, le silence est également vu comme un horizon, le langage étant trop signifiant pour exprimer une réalité poétique. Le silence absolu, originel, ce « mutisme/ blanc premier profond des choses » (R, 100) ne peut-il se révéler que dans son imitation? Ou au contraire être mis en valeur par une conception dérisoire de la parole? La résonance presque sacrée des mots enveloppés de silence leur redonne une part de leur puissance originelle. Dans les « poèmes », les mots parsemés bénéficient souvent de cette mise en relief, et dans les « petites choses », les chutes de quelques mots souvent isolés du reste du texte ont de la même façon un effet très fort sur le lecteur puisque la parole a, l'espace d'un instant, laissé la place au silence. Celui-ci agit donc

---

44 Eric Benoit, *De la crise du sens à la quête du sens: Mallarmé, Bernanos, Jabès*, Editions du Cerf, 2001, p.6.

45 Octavio Paz, op. cit., p. 69.

46 Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute: poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Presses de l'Université de Laval, 1979, p.9.

dans ce cas comme élément de transfiguration des mots alors « éblouis de silence » comme l'écrit le poète lui-même (R, 97). Cette recherche d'une langue épurée va dans le sens d'une problématique récurrente de la poésie moderne, l'angoisse « d'un abîme infranchissable entre les signes et le réel, [...] et la crainte que les signes ne soient eux-mêmes un abîme, secoué par les turbulences de la signifiante ou au contraire paisible comme la mort »<sup>47</sup>. Cette angoisse est néanmoins apaisée dans la transcendance ponctuelle de la parole par son élévation vers sa « presque disparition » selon les mots de Mallarmé. Le silence prend donc lui aussi un rôle ambigu et paradoxal dans l'oeuvre poétique: « tantôt il se rapproche de « l'aliénation délirante », perte de tout repère et de toute emprise sur le langage et la réalité; tantôt il constitue la pure ouverture, ce moment où l'intention et la mémoire s'effacent pour laisser surgir l'image, pour que s'improvise la partition du poème »<sup>48</sup>. Mais la proximité du vide contient toujours un risque de perte.

### 1. 3. 3. Un état d'esprit profondément nihiliste

Ces points que nous venons d'évoquer entraînent donc le poète dans une quête de sens nécessaire pour combler le vide et contrer l'invasion du silence et de la mort. Cette dimension métaphysique se retrouve dans l'ensemble des poèmes de Lefrançois, et se fonde dans une pensée nihiliste qui enserme les propos du poète. Etymologiquement, le terme de « nihilisme » se décompose en deux racines: la négation *ne*, et *hilum*, qui désigne le hile, « cicatrice d'une graine qui correspond à son point d'attache au funicule »<sup>49</sup>. « L'image associée au nihilisme est celle d'un fil qui se rompt, d'un être dont les attaches se défont, et qui, de ce fait, se trouve ou libre ou à la dérive<sup>50</sup> ». En son sens moderne, le nihilisme est la négation de toute signification et de toute valeur concernant l'homme, la société, la morale. Après avoir rompu ses liens

47 Pierre Nepveu, « Alexis Lefrançois: les 'mots éblouis de silence' », *Les lettres québécoises*, n°8, novembre 1977, p. 16.

48 Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, op. cit., p. 10.

49 Trésor de langue française informatisé.

50 Monique Canto-Speber (dir.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Presses Universitaires de France, 1997.

avec la nature, Dieu, puis enfin lui-même au cours des siècles, l'homme se trouve à présent destitué de tout repère, mettant en scène avec la diffusion de la pensée nihiliste, « la répudiation la plus extrême jamais tentée par l'homme de son héritage et de son être »<sup>51</sup>. Cette philosophie, qui prend sa source dans les constatations désespérées de l'homme, postule donc que celui-ci est livré à lui-même dans un univers auquel le sens fait défaut. Descendante lointaine de la philosophie sceptique, la doctrine nihiliste – qui est d'ailleurs plus une posture d'esprit qu'une doctrine – suppose effectivement une remise en question de toutes les vérités: monde, nature, langage, religion, cette grave crise de sens affecte et détruit une à une les propositions de sens qu'a jusqu'alors suggéré l'homme. Si cette remise en cause a atteint son paroxysme depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, avec la proclamation de Nietzsche qui annonçait la mort de Dieu, et avec lui, des valeurs qui avaient jusqu'alors donné du sens au monde<sup>52</sup>, elle n'en est pas pour autant nouvelle. Pour Jacqueline Russ, le nihilisme n'est pas un phénomène philosophique temporaire ou accidentel, mais « une structure fondamentale de l'esprit humain et une expérience ontologique capitale »<sup>53</sup>. Son omniprésence comme horizon indépassable dans l'ère moderne provient d'un épuisement progressif des croyances de l'homme ainsi que de ses échecs répétés (barbarie des guerres, déception vis à vis du progrès...).

La pensée nihiliste se ressent fortement dans l'oeuvre d'Alexis Lefrançois, et en constitue même la toile de fond. Cette présence menaçante du néant comme seule perspective de l'homme que nous avons vue précédemment, la remise en question et la dérision qui touchent absolument tous les points de repères auxquels il peut se fier, le désespoir ontologique qui se ressent à la lecture des poèmes, toute l'oeuvre semble converger vers une esthétique de la négation. Dans les « petites choses », c'est tour à tour les problématiques du monde actuel (écologie, politique, ...) et les interrogations

---

51 Monique Canto-Speber, *Idem*.

52 En effet, selon Heidegger, « Dieu est utilisé, dans la pensée nietzschéenne, pour désigner le monde suprasensible en général. « Dieu » est le nom pour le domaine des Idées et des Idéaux », cité dans Eric Benoit, *De la crise du sens à la quête du sens: Mallarmé, Bernanos et Jabès*, op. cit., p. 13.

53 Jacqueline Russ, *Le tragique créateur: qui a peur du nihilisme?*, Armand Colin, 1998, p.8.

intemporelles (mort, vieillesse, sens), qui seront tournées en dérision. L'humour de ces textes prend fréquemment des résonances lugubres et le dédain porté à toutes choses ne fait qu'accentuer cette lassitude désemparée du poète. Dans les « poèmes », les certitudes sont ébranlées également et l'univers glacial et rocailleux dans lequel se déploient les mots reproduit l'écho du vide d'un monde presque inhumain:

devant ce soleil qui veut sa part de sang  
devant la langue  
devant le mur de crânes  
le ricanement de singe le ricanement de l'arbre  
le ricanement de l'eau  
devant l'excès devant la fièvre

je suis resté seul (R, 126).

C'est à la sensation sinistre de l'homme abandonné dans un monde dont il ne comprend pas le sens que Lefrançois invite son lecteur dans les « poèmes ». Selon Nietzsche, « nihiliste est l'homme qui considère que le monde tel qu'il est ne devrait pas être et que le monde tel qu'il devrait être n'existe pas. De ce fait l'existence (agir, souffrir, vouloir, sentir) n'a aucun sens: le pathos du « en vain » est le pathos nihiliste »<sup>54</sup>. En ce sens, la destruction des valeurs opérée par l'humour et la dérision, tout comme la tension vers un monde idéal dont l'existence est niée avant même d'être construite contribue à faire de Lefrançois une voix du nihilisme contemporain. La constatation de l'absence du sens empêche la croyance en une religion ou une philosophie: « Je n'adhère à rien à part à moi-même, et c'est très collant! » ironise Lefrançois<sup>55</sup>. Mais dans un tel désert de repères et de foi, quel sens peut prendre l'écriture poétique?

Le langage lui-même est effectivement sans cesse déstabilisé, déformé, et le poète va même jusqu'à tourner en dérision son entreprise d'écriture en cours. Cette

---

54 Cité dans Christine Daigle, *Le nihilisme est-il un humanisme? Etude sur Nietzsche et Sartre*, Presses de l'Université de Laval, 2005, p. 107.

55 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

remise en question de la parole et de la poésie se retrouve dans les « poèmes », et provient de la désespérante constatation de l'opacité du langage: « *les mots ne sont pas la transparence/ la poésie n'est pas la transparence* » (R, 111). Dès lors, tendre vers une épuration de la langue poétique ou charger celle-ci de jeux humoristiques participent d'une même tentative de réponse à ce drame de la poésie que constatent les poètes, dont Lefrançois: « La grande frustration de la poésie est de n'être pas musique, d'être obligée de s'appuyer sur un matériel trop signifiant »<sup>56</sup>. L'entreprise des « poèmes » d'amener à une pureté immaculée la parole poétique rappelle encore une fois celle de Mallarmé, qui cherchait dans la désincarnation du mot un moyen d'atteindre cet « autre versant des choses » (R, 101) vers lequel s'acheminent les vers de Lefrançois.

A quoi bon, s'interrogeait Mallarmé, la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure?<sup>57</sup>.

Mais cet évanouissement de la parole conduit à découvrir le vide qui la sous-tend, constate Mallarmé: « en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré [...] le Néant »<sup>58</sup>. Cependant, le Néant que rencontre Mallarmé contient, comme celui que l'on trouve chez Lefrançois, un paradoxe: en atteignant au Rien, le poète accède aussi malgré tout à une certaine vérité, dans le sens où il réalise dans le langage la véritable condition humaine, la suspension dans le vide. De plus, cet évidement du langage permet une re-création dans la nouveauté totale. La poésie serait-elle réellement ce « seul objet dont le Néant s'honore », comme le suggérait Mallarmé dans son célèbre « Sonnet en X »?

---

56 Interview d'Alexis Lefrançois dans *Le Devoir*, 3 novembre 1984, p. 28.

57 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », op. cit., p. 368.

58 Stéphane Mallarmé, lettre du 28 avril 1866, cité dans Eric Benoît, op. cit., p. 11.

#### **1. 4. L'affirmation, dans la poésie, de sa propre faiblesse:**

Les deux voix de Lefrançois se rejoignent enfin dans une même mise en scène de la poésie. Ce genre a toujours été le lieu d'une utilisation particulière du langage, posant la question de la légitimité de l'outil langagier et de sa réalité, puisque le discours poétique n'a pas pour but premier de communiquer, comme les autres formes de langage, mais bien de mettre l'accent sur la forme du message et de la prendre comme objet. Le poème reste donc le lieu du « repli sur soi d'un langage attentif à jouer de la gamme de sa puissance musicale, et cela même parfois contre la gamme de ce qu'on est convenu de nommer le sens »<sup>59</sup>. Ce genre est ainsi par excellence celui de la mise à l'épreuve de la langue. Cette caractéristique se retrouve dans toute l'histoire de la poésie, mais elle est cependant poussée à son paroxysme dans la poésie moderne. Comme de très nombreux poètes, Lefrançois constate l'incompétence du langage à rendre compte de la réalité du monde. Ce défaut, de plus en plus affirmé ainsi que le manque qu'il crée dans un monde où le sens se défait, donne lieu à de très diverses expérimentations poétiques qui tenteront toutes d'interroger et de déstabiliser le langage, dans une conscience toujours maintenue de son opacité. Chez Lefrançois, la faiblesse de cette confiance en la parole est affirmée en premier lieu par le dédoublement de sa voix, ainsi que par une fréquente remise en cause de celle-ci et par le maintien d'une distance tout au long de l'oeuvre.

##### **1. 4. 1. « Bien affirmer l'insuffisance de toute parole »<sup>60</sup>**

Cette remarque de Thierry Bissonnette me semble expliquer en partie le dédoublement de voix d'Alexis Lefrançois: celui-ci permet de maintenir la parole dans une incertitude, dans un entre-deux qui la fragilise tout en lui donnant la force du doute<sup>61</sup>. L'une ou l'autre de ces voix, isolée, n'aurait pas la même résonance, car c'est

<sup>59</sup> John E. Jackson, *La poésie et son autre: essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998, p. 11.

<sup>60</sup> Thierry Bissonnette, « Préface » à *L'Oeuf à la noix*, op. cit., p. 8.

<sup>61</sup> Le doute est en effet l'un des piliers de la philosophie sceptique, et donc une forme de recherche de la vérité. On peut de plus rapprocher cette philosophie de la pensée nihiliste, comme le fait Canto-Speber



bien la tension entre les deux types d'écriture qui permet un cheminement vers la traversée du sens. « Que [le lecteur] s'élève, puis s'abaisse, qu'il aspire et qu'il rie, seule une dynamique de ces états lui évitera la perte d'équilibre entre sa langue et son être »<sup>62</sup> continue Thierry Bissonnette. Cette entreprise est d'autant plus affirmée que la double voix du poète se maintient dans toute son oeuvre, comme si une parole unique ne suffisait pas à exprimer les nombreux paradoxes qu'on a mentionnés précédemment. Cette alternance en fonde un de plus: les deux types d'écrit de Lefrançois présentent chacun une langue qui véhicule deux conceptions opposées du phénomène poétique: celle des « poèmes » rappelle une longue tradition de la poésie utilisant une langue noble et élevée, cheminement vers un au-delà mystique ou métaphysique; tandis que la langue des « petites choses » s'inscrit au contraire comme l'héritière d'une lignée de subversion de cette tradition. Le poète refuse de s'arrêter à l'un ou l'autre de ces modes d'expression pour empêcher la fixation de la parole poétique dans une forme unique. Comme on l'avait remarqué au sujet de la mort, l'immobilité constitue une menace et la vérité de la poésie semble donc résider dans son mouvement, thématique récurrente dans les textes, particulièrement au travers du motif de la marche. La multiplication des chemins pour aller vers le sens permet d'aborder celui-ci par des voies diverses et d'éviter par là-même que la pensée ne se fige. Alexis Lefrançois pose ainsi la question de ce qui fait le dire poétique, sans s'attacher à une réponse univoque. Cette question revient fréquemment dans *L'Œuf à la noix*, où l'auteur, une fois de plus, affirme son incertitude face à la poésie:

les *petites choses* ne sont pas des poèmes

les *calcaires* où traînent des îles

des pierres des sables

ne le sont pas beaucoup plus d'ailleurs [...]

Lefrançois se considère avant tout

---

(op. cit.) en se servant de la figure de Pyrrhon pour expliquer le nihilisme. Le doute se retrouve aussi dans l'oeuvre de Lefrançois à travers tous les paradoxes et les thématiques à double-tranchant que l'on a mentionné.

62 Thierry Bissonnette, « Préface », Idem, p. 8.

comme quelqu'un-qui-écrit-des-affaires  
qui-ne-vont-pas-jusqu'au-bout-de-la-ligne  
il éprouve une méfiance considérable  
pour les « poèmes » et leurs faiseurs  
les « poètes » [...] (PC, 220)

Cette remise en question de la poésie et des poètes est constante dans l'oeuvre, Lefrançois tournant en dérision l'écriture poétique dans les « petites choses », et déstabilisant celle-ci dans les « poèmes ». Ce dédoublement marque aussi une volonté d'explorer les capacités d'expression très diverses qu'offre la langue, le poète multipliant ainsi les possibles de son écriture.

#### **1.4.2. Le discours méta-poétique de Lefrançois:**

Ce questionnement du phénomène poétique se manifeste souvent par un discours qui revient sur lui-même et s'interroge sur sa nature et sa fonction. Le langage ne désigne alors plus seulement l'extérieur mais tente de se décrire, revêtant alors la fonction que Jakobson a appelé « métalinguistique ». Cette fonction du langage, qui a donc pour objet le langage lui-même, suppose une prise de recul sur celui-ci, un dédouanement du poète. Alexis Lefrançois tente fréquemment de décrire le phénomène poétique, dans ce qu'il a de fuyant et d'inexplicable. Il s'agit là d'un discours métapoétique récurrent dans la poésie moderne, qui met en avant l'inconnu que représente le langage poétique ainsi que sa constante mise en doute. Le poète met en scène son activité d'écriture à travers de nombreux vers:

il me reste l'orgueil aujourd'hui de parler  
la fierté de cette longue absence et lentement  
passer laisser sur ces mots éblouis de silence  
et ce pas fasciné par de plus hauts soleils  
la distance s'accroître  
la lumière imposer la mesure et le nombre [...] (R, 97).

Il réalise donc son projet d'écriture tout en le désignant, et met en scène de façon très appuyée sa démarche, l'équilibre qu'il recherche, et les difficultés que cela représente. L'auteur déplore parfois dans ses textes mêmes le manque de réalité du langage: « pourquoi de les nommer les choses imaginaires/ suffit pas pour les faire exister » (BE, 241), « comment de ces bougainvillées carmin donner/ le blanc parfait » (AF, 58), s'interroge-t-il. Dans les « petites choses », les mots sont souvent représentés à travers diverses images qui en disent le mystère et le vide: ils sont tour à tour « de grands oiseaux qui s'en iraient nulle part » (T, 305), des « gestes vides/ détachés de leur corps » (T, 297), le poète affirme que « si ceux-là [mots] se fatiguent/ [il] en trouver[a] des autres/ avec un sens nouveau/ des nerfs pis d'la peau » (PC, 206)... Ces personnifications montrent aussi une tendresse du poète pour les mots, lui qui porte sur eux un regard d'artisan, comme on le verra dans le chapitre suivant. L'oeuvre est également mise en abyme, comme le montre entre autres le dernier texte de cette rétrospective, qui lui donne son titre, et qui, dans une ultime désinvolture désespérée, rit de l'ouvrage à peine achevé:

trouvez les bris trouvez les bras  
trouvez les bribes et les braves  
de mon nœud de mon œuf  
de mon œuvre à la noix (T, 344).

De plus, l'auteur met en scène une parole hésitante, revenant sur elle-même, qui tente de désigner une fois de plus le cheminement du dire poétique, tout en déstabilisant la langue. Le texte *Mais en d'autres frontières, déjà...* montre très clairement cette mise en déséquilibre du langage dans lequel réside le sens du texte.

#### SEUIL EXTRÊME

différé toujours et qui se dérobe [...]

#### ET PLUS LOIN

mais surtout parce qu'il faut vouloir

ce grand scintillement calme, cet

espace, cet infini de blanc, de quartz  
et de cristal – dernier progrès  
de la parole,  
son ultime altitude -  
possible

non pas seuil: dépouillement tranquille

glissement passage [...] (AF, 56)

L'épanorthose<sup>63</sup>, figure que l'on retrouve souvent dans les « poèmes », produit ici un effet de retouches successives de la parole, et d'affinement de la pensée, tout en introduisant une dimension polyphonique, comme l'explique Catherine Fromilhague. L'équilibre très fin que convoite le poète est donc perpétuellement en train de se chercher, de se retirer, de s'acquérir au sein du langage poétique et dans un dialogue du poète avec ses « autres ». Dans les « petites choses », cette polyphonie se manifeste par la dérision et l'humour qui créent une distance indispensable entre le poète et le monde.

#### **1.4.3. « L'orgueilleuse distance » de la poésie**

Cette distance est un élément essentiel de la poésie de Lefrançois et prend différentes formes tout au long de l'œuvre. Participant de la remise en question qui contamine la poésie moderne dont on a déjà fait état, celle-ci se manifeste dans l'ensemble de l'œuvre, bien que de façon assez différente dans les « petites choses » et dans les « poèmes ». Dans ces derniers, le poète espère toucher à une illumination des mots par sa prise de hauteur par rapport à la réalité. L'élévation se fait à travers un chant qui se détache du monde et trouve dans l'abstraction de celui-ci une forme de pureté. « Quelqu'un marche qui apprend à se défaire de soi » (AF, 67) peut-on lire dans les « poèmes », où la distanciation est illustrée dans le rêve d'un « plus loin » que

---

<sup>63</sup> L'épanorthose est une figure définie par Catherine Fromilhague comme une « autocorrection par ajout d'un syntagme ». Le locuteur revient sur sa parole, en la retouchant et en la précisant. « La figure restitue le dynamisme d'une pensée saisie dans une apparente recherche de vérité ». op. cit., p. 37-38.

réaliserait le vers. Lefrançois considère que l'établissement d'un tel écart entre le monde et soi est une façon de se protéger, et aussi de découvrir le sens caché des choses.

'L'orgueilleuse distance' que je mentionne dans les « poèmes » est pour moi essentielle, c'est cette distance que l'on prend par rapport aux autres, au monde, à soi, par rapport à tout, et qui permet de rester froid quoi qu'il arrive. Elle est toujours présente dans les « petites choses », mais différemment<sup>64</sup>.

L'humour, l'ironie et la dérision sont les garants de cette distance presque revendiquée dans les « petites choses », et ils marquent eux aussi une forme de supériorité de l'homme. « On trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient » remarque Baudelaire<sup>65</sup>. Mais le rire – j'y reviendrai - est surtout mise à distance des émotions et des angoisses. Cette forme de détachement du monde que constitue l'humour présente, comme la majorité des éléments des textes précédemment étudiés, une contradiction importante: celui-ci permet en effet au poète de mettre à l'écart ses angoisses et même d'en rire, mais il engendre également le risque d'un renoncement du poète au monde, d'une indifférence qui recoupe une fois de plus le nihilisme, comme le lui reprochera Gilles Marcotte au sujet des « poèmes »: « le laurier, le marbre, qui rappellent l'immortalité poussiéreuse des Anciens, sont la pierre et le végétal préférés, dans une poésie qui tourne le dos au réel et regarde fixement la mort. »<sup>66</sup>. Si les « petites choses » permettent justement, par leur proximité du quotidien et de la réalité de la vie, un retour au concret, la dérision appliquée à toute chose sans distinction amène cependant poète et lecteur à constater une fois de plus le manque de repères dont ils disposent. L'équilibre se doit donc d'être savamment mesuré pour éviter le risque d'abstraction des « poèmes » ainsi que la dérision des « petites choses », que guette le danger de la totale insensibilité.

---

64 Alexis Lefrançois, Entretien, 23 novembre 2007.

65 Charles Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », dans *Curiosités esthétiques*, Lausanne, Editions de l'Œil, 1956.

66 Gilles Marcotte, *Voix et Images*, Volume X, n°3, printemps 1985, p. 186.

Le détachement est aussi une façon pour le poète de réaliser la rencontre avec l'étrange qui fonde en partie l'expérience poétique. Dans *La poésie et son autre*, Jackson consacre un chapitre à « l'étranger dans la langue » dans la poésie d'André du Bouchet<sup>67</sup>. Cette étude apporte des pistes de réflexion très utiles pour aborder les « poèmes », car ceux-ci présentent plusieurs traits communs avec l'esthétique des textes de du Bouchet, et Lefrançois reconnaît l'influence qu'a eu ce poète pour lui<sup>68</sup>. Ici, la distance se réalise par la projection de soi dans une identité autre, à travers une voix étrangère à laquelle donnerait naissance le phénomène poétique et la suspension de la signification qui l'accompagne. On rejoint ainsi l'idée du passage par le silence pour accéder à un renouvellement de la parole: le poète se détache de lui-même pour se mettre à l'écoute d'une voix nouvelle, comme le suggérait Rimbaud dans sa célèbre formule « JE est un autre ».

A l'écart, soudain, de la signification – au travers de celles qui me sont dévolues ou auxquelles, d'autorité, on me renvoie, j'entends une parole. Libre par instant, pour peu que j'écoute, de celle que je comprends<sup>69</sup>.

Cette parole étrangère reste très abstraite dans les « poèmes », et se réalise au travers d'une plongée dans cet espace blanc et désert qui sert de décor aux textes. Ce « haut tracé repris par d'autres voix/ que d'autres encore éloignent » est idéalisé, et semble ne se réaliser finalement que dans le silence. L'intrusion d'une voix étrangère est également mise en scène dans les « petites choses », où il s'agit le plus souvent d'une sorte de jeu de rôle, le poète s'appropriant tour à tour la parole d'un aliéné, d'un enfant, d'un mourant, d'un père attendri ou d'un amoureux. L'éclatement de la voix du poète en une multitude de paroles favorise ainsi l'effacement nécessaire au surgissement d'une connaissance renouvelée de soi. Ce détachement se fait aussi par l'intermédiaire du rire, dont la condition première est l'établissement d'une distance

---

67 John E. Jackson, op. cit., p. 99.

68 Alexis Lefrançois, Entretien, 23 novembre 2007.

69 André du Bouchet, « Hölderlin aujourd'hui », cité dans John E. Jackson, op. cit., p. 102.

entre soi et l'objet. On s'intéressera donc maintenant plus précisément aux « petites choses », en commençant par étudier les phénomènes d'humour légers et purement divertissants.

**LA POETIQUE DU RIRE ET DU SOURIRE DANS LES « PETITES CHOSES »**

**Introduction : le comique et l'humour**

Cette présentation des deux versants de l'oeuvre a permis d'en percevoir la singularité, ainsi que de saisir les paradoxes qui la sous-tendent tant dans son ensemble que dans les textes eux-mêmes. Le peu de reconnaissance dont bénéficient les écrits poétiques à tonalité humoristique et légère amène à s'interroger sur les raisons de cette ségrégation. La critique dénigre fréquemment ce type de tonalité en poésie car elle ne correspond pas à l'idée élevée communément répandue du genre. On remarque pourtant qu'à bien des égards, poésie et humour sont amenés à se rencontrer, notamment dans la distanciation que l'on a remarquée dans toute l'oeuvre de Lefrançois, et qui se manifeste dans les « petites choses » au travers de l'humour. La distance est effectivement l'une des conditions essentielles du rire:

Je ne puis rire du vécu, heureux ou malheureux, que si je ne m'en mêle pas, si je dresse des barrières mentales entre lui et moi, écrit Jean Emelina. C'est parce qu'il ne sait pas opérer cette déconnection que l'animal, qui connaît la joie, la peur, la colère, ne rit pas. Non qu'avec le rire le réel soit estompé ou oublié comme dans la rêverie, la somnolence ou l'indifférence, mais celui-ci est devenu *spectacle* au sens étymologique du terme, c'est à dire une présence par rapport à laquelle je me mets hors-jeu<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Jean Emelina, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1996, p. 30.



S'installer spectateur de son propre moi permet ainsi d'éloigner, et par là même de se protéger des réalités insurmontables évoquées précédemment. Pour Louis Cazamian, que reprend Robert Escarpit, cette distance se manifeste dans ce qu'il appelle les « arrêts de jugement », « pièce maîtresse du mécanisme intellectuel de l'humour »<sup>71</sup>: selon eux, le lecteur doit renoncer à tout jugement pour que l'humour fonctionne. Ces « arrêts de jugement » peuvent être de nature comique, affective, philosophique ou morale et produisent dans tous les cas un effet de contraste. Si le passage des « poèmes » aux « petites choses » peut surprendre et dérouter le lecteur, on comprend cependant que le pessimisme du poète n'est pas estompé – bien au contraire – par le rire, et que celui-ci est justement utilisé pour détourner les causes du désespoir du poète, et constater, avec un sourire désemparé, l'impuissance de l'homme face à elles.

On peut dès lors se demander comment s'opère cette « déconnection » dans les « petites choses », et quelle capacité d'expression le rire offre au poète. Je souhaiterais, pour commencer à traiter de ce sujet complexe et paradoxale, étudier les phénomènes d'humour présents dans les « petites choses », en les abordant d'un point de vue stylistique. En effet, on peut remarquer que les traits d'humour s'appuient, comme les faits poétiques, sur une utilisation transgressive de la langue, et la plupart du temps sur des figures de style. Je voudrais tenter de tisser des liens entre les phénomènes poétiques et humoristiques, en me demandant comment ces deux domaines apparemment incompatibles peuvent s'alimenter l'un l'autre. L'humour apporte des images au dire poétique, et celui-ci empêche ces traits de fantaisie de tomber dans la pure légèreté. Le rire offre au poète une capacité d'expression nouvelle que ne lui permet pas toujours une poésie plus « sérieuse », il se fait cathartique, attendri, sceptique ou distant.

Pour traiter d'un sujet aussi éclaté que celui du rire, qui regroupe des notions

---

71 Robert Escarpit, op.cit., p. 76.

dont les contours ne restent jamais fixes, il me paraît nécessaire de partir de certaines définitions. Selon Bernard Dupriez,

Si l'humour est difficile à définir, c'est qu'il est le sentiment des limites de l'esprit et de la banalité des choses. On peut le décrire comme une acceptation consciente de la différence entre l'idéal et le réel, différence que l'on n'hésite pas à souligner, ce qui est une façon de se dégager<sup>72</sup>.

Cette définition, bien qu'assez vague, me semble tout de même mentionner les caractéristiques les plus fondamentales de l'humour, à savoir l'acceptation de la conscience d'une limite, la tension vers un idéal et enfin le dégagement. La dimension de refus et de remise en question du monde est donc essentielle dans la notion d'humour, alors que le comique paraît plus gratuit et détaché. Issu du théâtre, ce terme renvoie le plus souvent au burlesque, au ridicule, à la mise en scène. La notion de comique va de pair avec celle du jeu, qui se retrouve dans l'utilisation ludique que fait Lefrançois du langage. On a effectivement souvent mis en valeur jusqu'à présent le versant désespéré du rire, mais celui-ci contient aussi une dimension de gratuité, une simple volonté de détente, bien que celle-ci résulte d'une trop grande contention. Si le rire jaillit souvent d'une subversion ou d'une destruction des normes du langage, « la défonctionnalisation ludique du langage peut avoir une source plus naturelle et plus spontanée, dans la mesure où un jeu est aussi une forme de libération des contraintes sociales », explique Pierre Guiraud<sup>73</sup>. Ainsi dans les jeux du langage poétique, on perçoit un vrai plaisir de la trouvaille, une volonté de divertir et d'attendrir, « un esprit joueur qui introduit l'humour, le sourire dans l'émotion poétique »<sup>74</sup>. Ce ludisme langagier participe lui aussi à une mise à distance du monde, en considérant celui-ci comme un vaste terrain de jeu, à commencer par sa désignation même. Il est une façon d'exercer la liberté humaine, ainsi que l'explique Robert Favre:

---

72 Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, p. 234.

73 Pierre Guiraud, *Les jeux de mots*, PUF, « Que sais-je? », p. 112.

74 Robert Favre, *Le rire dans tous ses éclats*, Presses Universitaires de Lyon, 1995, p.88.

Jouer, jouer avec les ambiguïtés des mots, des actes, de la vie elle-même, c'est tromper sans tromper, ou c'est éveiller la vigilance devant les risques d'être victime des trompeurs, ou c'est montrer que le trompeur peut être trompé. Par là, c'est révéler le jeu, l'espace de liberté qui demeure dans l'existence de chacun<sup>75</sup>.

Alexis Lefrançois souligne cette distinction capitale, plaçant le comique du côté de la pure gaudriole, alors que l'humour correspond plus à une réaction désespérée de l'homme face à sa condition, à la « politesse du désespoir » selon la célèbre expression de Chris Marker. Malgré cette distinction importante, ces deux phénomènes provoquent le rire, et sont bien présents tous deux dans les « petites choses », tantôt sous la forme d'un simple jeu de langage, tantôt sous celle d'un trait d'ironie cinglant, tout en s'alimentant mutuellement. Comique et humour se complètent, se renvoient l'un à l'autre, et participent tous deux à l'ouverture du lecteur, à l'intrusion du doute dans son esprit, et à la distance qui s'installe entre le poète et le monde. Les purs jeux de langage - s'ils existent, car comme le dit Robert Favre, « l'esprit humain est rarement capable d'atteindre à une totale gratuité »<sup>76</sup> - posent les balises d'un univers de légèreté et de dérision, dont il faudra cependant peu pour qu'il ne bascule dans l'ambiguïté pessimiste de l'humour. On distinguera donc grossièrement humour et comique: dans le comique, on placera un premier niveau de rire, où la légèreté et le jeu sont les principales motivations; et du côté de l'humour tous les traits d'esprit qui tentent de détourner ou de camoufler l'absurdité du monde; ce sans oublier que ces phénomènes restent deux versants d'un même état d'esprit.

On s'intéressera donc dans un premier temps aux phénomènes humoristiques qui mettent le lecteur en état de confiance, l'amuse et le surprennent, dans lesquels le poète joue avec les mots, en étudiant les faits de langue qui, sans forcément faire rire, placent les « petites choses » dans le domaine de la poésie légère, et en se

---

75 Idem, p. 96.

76 Robert Favre, op. cit., p. 78.

référant ponctuellement à des auteurs marquants de cette tradition (Queneau, Prévert, Godin...). Le cheminement analytique proposé par Pierre Léon, qui procède par niveaux linguistiques pour étudier les traits d'humour, nous servira ensuite pour nous interroger sur ce que ces utilisations humoristiques du langage permettent aux poètes. Vue l'étendue des analyses, j'ai choisi de dégager les traits les plus caractéristiques et récurrents des « petites choses », en suivant le classement des figures de style de Catherine Fromilhague<sup>77</sup>, qui permet de partir de la plus minime à la plus poussée des transgressions du langage.

## **2.1. Un état d'esprit (faussement) léger**

Comment peut-on, en riant, aborder des thématiques aussi tragiques que celles que nous avons étudiées dans le premier chapitre? Les « petites choses », avec leur nom dérisoire et leurs entorses à la langue française, s'appliquent à donner l'illusion d'une grande légèreté:

### **2.1.1. L'oralité et le parler populaire en poésie:**

A partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, des écrivains constatent qu'un fossé se creuse entre leur langue d'écriture, figée, et les évolutions de la langue parlée. Pour remédier à cet écart qui enlève de la réalité à leurs écrits, certains tentent de transformer leur langue d'écriture en la rendant plus proche de l'expression orale et en y introduisant du vocabulaire courant ou même argotique:

Toute une partie de la Littérature moderne est traversée par les lambeaux plus ou moins précis de ce rêve : un langage littéraire qui aurait rejoint la naturalité des langages sociaux<sup>78</sup>

explique Barthes. L'un des premiers romanciers à réussir cette expérience avec succès sera Céline, qui a dû pour cela « rendre le français écrit plus sensible, plus

---

<sup>77</sup> Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, collection 128, Nathan, 2003.

<sup>78</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, cité dans Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue*, Paris, Seuil, 2004, p. 209.

émotif, le désacadémiser »<sup>79</sup>. Céline insiste sur la portée émotive que doit rendre la transcription d'effets d'oralité à l'écrit, et sur la distorsion qu'il faut imposer à la langue pour y imprimer « l'émotion du parlé »<sup>80</sup>. Cette déformation opérée sur la syntaxe semble plus apte à refléter le chaos du monde moderne que la langue littéraire trop éloignée du réel, et elle est de plus empreinte d'une certaine désinvolture qui renforce cette impression. Dans *Le voyage au bout de la nuit*, le lecteur se trouve face à un « monde où l'absurde et le tragique se livrent sous le masque du dérisoire » explique Lise Gauvin<sup>81</sup>. Cette esthétique moderne de l'hétérogène, du difforme se retrouve chez Lefrançois, bien que très différemment. Plus proche de celui-ci, Raymond Queneau tente aussi de réhabiliter « le français parlé vivant, langue méprisée par les doctes et les mandarins, mais qui a parfaitement le droit d'être élevée à la dignité de langue de civilisation et de langue de culture »<sup>82</sup>. Il s'agit d'exploiter les capacités de création du langage parlé, tout en introduisant une dimension ludique dans l'écriture, que permet plus facilement une langue nouvelle:

Un langage nouveau suscite des idées nouvelles et des pensées nouveaux veulent une langue fraîche. Il ne s'agit pas de « forger de toutes pièces un nouveau langage » [...] mais bien de donner forme à ce qui ne saurait se couler dans le moule cabossé d'une grammaire défraîchie

explique Queneau<sup>83</sup>, rejoignant le point de vue de Lefrançois, pour qui le genre des « petites choses » est un moyen d'intégrer la matière poétique aux structures du langage courant. L'oralité en poésie est aussi souvent affiliée à une tonalité humoristique ou tout du moins à une atmosphère de complicité espiègle entre poète et lecteur. Les poètes humoristes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ont beaucoup travaillé à cette transformation majeure dans la poésie, axant celle-ci sur la représentation qui favorisait l'usage d'une langue parlée et populaire, puisqu'ils se produisaient

---

79 Louis-Ferdinand Céline, « Lettre à Milton Hindus », cité dans Lise Gauvin, *Idem*, p. 220.

80 Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le Professeur Y*, cité dans Lise Gauvin, *Ibid.*, p. 220.

81 Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 222.

82 Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres*, cité dans Lise Gauvin, *Ibid.*, p. 230.

83 Raymond Queneau, *op. cit.*, p. 231.

fréquemment dans les cabarets. La transposition de ce langage à l'écrit offre de nombreuses ouvertures humoristiques en créant d'emblée une rupture<sup>84</sup>, engageant une utilisation divergente de l'écrit. L'humour peut jaillir par exemple d'un décalage entre plusieurs niveaux de langage utilisés dans le même texte:

z'oiseaux z'oiseaux  
votre gentil babil  
et votre gazouillil  
le chant mélodieux  
de vos gésiers agiles  
pardieu comme il m'émeut (BE, 250).

La dissonance entre le « gazouillil », les « z'oiseaux » et « le chant mélodieux/ de vos gésiers agiles » produit ici un effet surprenant et drôle, renforcé par la métrique régulière, qui reproduit à l'oreille la forme de l'alexandrin, ainsi que par la déformation du terme « gazouilli » pour qu'il rime avec « babil ».

Lefrançois n'hésite donc pas à intégrer des expressions du langage parlé, ni à transposer à l'écrit des marques d'oralité sous formes d'onomatopées ou d'interjections: « et bouark de bouark/ et pouatch de pouatch/ salaud d'passé qui m'est resté » (BE, 234). Outre l'effet souvent comique et provocateur de ce type de procédé, celui-ci participe aussi au rythme des « petites choses ». Le parler populaire, comme l'explique notre poète, témoigne d'une grande richesse qui, loin d'appauvrir la littérature ainsi que le craint Reine Malouin, peut apporter une fraîcheur, une nouveauté esthétique à la poésie: « J'aime le parler populaire, je le trouve d'une richesse incroyable, et il est très difficile de l'utiliser dans une poésie plus lyrique »<sup>85</sup>. Dans son essai *La fabrique de la langue*, Lise Gauvin répertorie quelques procédés linguistiques utilisés par Queneau dans ses romans, procédés que l'on retrouve aussi dans les « petites choses ». On peut entre autres repérer la dérivation (« perdouille »,

84« Le joual, ce serait analogiquement le collage selon Picasso, je prends un mot dans le grand vivier populaire et je le colle dans un poème qui ne l'est pas » explique Gérard Godin à propos de ses *Cantouques*. Gérard Godin, *Cantouques et compagnie*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 61.

85 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

T, 332); la fabrication de verbes (« la nuit nuite et la pluie pluite », BE, 255); et la modification de mots (« il y a du gromadaire il y a du crocodile », QJSG, 282); des élidations (« un p'tit oiseau plein d'plumes », BE, 249); duplications (« gougoutte », BE, 255); l'utilisation du style télégraphique (« gagné vie perdue vie stop gagné », BE, 237); de structures de langage très orales (« c'est quand même le moins qu'on puisse demander/ à un cornichon nom d'un chien », BE, 240)... Ces effets de langage créent la surprise chez le lecteur, tout en permettant au poète de se réappropriier le langage parlé en l'intégrant à sa poétique. On remarque que l'oralité du discours se situe à plusieurs niveaux du langage: au niveau de ce que Catherine Fromilhague appelle les « figures de diction », et où les mots eux-mêmes sont déformés, découpés, élidés (« les fil' menues dans l'autobue/ qu'on déshabil' et coetera », PC, 177); tout comme au niveau de la construction, dans laquelle le poète s'amuse parfois à dénaturer la phrase en introduisant volontairement des erreurs de syntaxe pour reproduire les paroles d'un enfant: « si ceux-là se fatiguent/ j'en trouverais **des** autres » dit-il à propos des mots dans « Le scribe accroupi » (PC, 206). A travers cette intrusion de la parole orale au sein de la poésie, Lefrançois feint d'installer son lecteur dans un état de légèreté, de simplicité, et introduit une certaine jouissance de la langue, se permettant de nombreuses libertés dans celle-ci. Cette légèreté paraît cependant souvent factice, et semble même servir à la mise en valeur des chutes graves des poèmes. Ces procédés permettent de plus une mise en scène du langage, qui témoigne du déséquilibre que le poète veut lui imposer et de la réflexion qui accompagne désormais presque systématiquement l'acte de parole. Enfin, cette désinvolture vis-à-vis de la langue implique une mise à distance de la poésie, s'inscrivant avec d'autres éléments des textes dans une entreprise de désacralisation de l'objet poétique.

### 2.1.2. « Faire une poésie de la quotidienneté »<sup>86</sup>:

Ce genre n'est effectivement plus toujours le lieu d'une élévation, certains

---

86 « Entretien avec Gérard Godin », cité dans *Emblématiques de l' « époque du joul »*, op. cit., p. 111.

auteurs s'étant appliqués à rabaisser le dire poétique à la réalité matérielle pour en faire un objet plus proche de l'humain. Dans les « petites choses », l'univers de l'enfance et la tonalité légère et désinvolte, participent à l'inscription du poétique dans le domaine de l'ordinaire, tout comme la thématique du quotidien ou encore la trivialité de certains textes. Cette simplicité spontanée contribue à établir une complicité entre poète et lecteur, complicité qui, comme on l'a vu, sera nécessaire à la réussite de l'humour comme à la réception de la parole poétique. L'univers de l'enfance est omniprésent dans l'oeuvre de Lefrançois, qui a d'ailleurs écrit plusieurs livres destinés à un jeune public, comme *L'Abécédaire des robots*, ou *Quand je serai grand*, dédié à son fils Nicolas. Cette obsession de l'enfance, qui rappelle la poésie de Jacques Prévert, s'explique peut-être par le traumatisme vécu par Lefrançois lors de son adolescence, raconté dans la prose poétique des *Pages tombées d'un livre*<sup>87</sup>. Ou peut-être tout simplement par la fascination que provoque le monde de l'enfance, période où l'imagination est en effervescence et non encore atteinte par la conscience du réel qui caractérise l'arrivée à l'âge adulte. Cet univers infantile a attiré de nombreux poètes, comme Raymond Queneau qui s'est plu à mettre en scène de jeunes personnages dont le verbiage innocent regorge de créativité et d'imagination, comme par exemple l'héroïne éponyme de *Zazie dans le métro*. Il y a, chez Prévert comme chez Lefrançois ou Queneau, une certaine innocence attribuée à cette époque de l'enfance<sup>88</sup>, ainsi qu'une grande importance accordée au jeu, à l'invention, qui se manifestent tant dans les bestiaires de Prévert que dans les néologismes de Queneau. Les enfants mis en scène par Prévert paraissent appartenir à une autre dimension, libres encore des conventions et des drames de la vie, aimant avec une entièreté et une gratuité rare:

Les enfants qui s'aiment ne sont là pour personnes

Ils sont ailleurs bien plus loin que la nuit

---

<sup>87</sup> Alexis Lefrançois, *Pages tombées d'un livre*, Québec, Le lézard amoureux, 2006.

<sup>88</sup> Le domaine de l'enfance possède cependant aussi une dimension grave, le poète faisant face à une innocence qu'il a lui-même perdue, ou à la lucidité de l'enfant, sérieux parfois malgré lui; comme le montrent des textes comme « si tu t'imagines » de Queneau, ou encore le triste reflet de l'enfance dans la poésie de Prévert, « Oh comme elle est triste l'enfance/ La terre s'arrête de tourner/ Les oiseaux ne veulent plus chanter/ Le soleil refuse de briller » (*Histoires*).



Bien plus haut que le jour [...]»<sup>89</sup>.

L'enfant rappelle alors le poète, dans cette évasion détachée de tout et cette trop grande sensibilité qui agacent les passants: « Excitant la rage des passants/ Leur rage leur mépris leurs rires et leurs envies » poursuit Prévert. Poète et enfant se retrouvent aussi dans la protection qu'ils se forgent à travers leur imagination. L'oiseau, très présent chez Prévert tout comme chez Lefrançois, sert chez ce dernier à désigner justement les enfants, et particulièrement son fils: « ce sera j'espère/ quand mon oiseau sera grand » (PC, 168) écrit-il en évoquant sa mort. Symbole par excellence de la liberté, les oiseaux sont aussi évoqués pour leurs chants, un texte étant même consacré à ceux-ci, avec une ambiguïté maintenue entre le chant des oiseaux et celui des enfants (BE, 250). Les enfants sont donc représentés comme des créateurs, qui découvrent le langage et portent de ce fait sur lui un regard neuf. Dans *La belle été* et *Quand je serai grand* particulièrement, le poète déploie toutes les ressources du langage avec la malice propre aux enfants, pour amuser et divertir. Il fait entrer dans sa poésie un univers où l'on trouve « des champs de roses/ d'une couleur qui pince/ du fromage qui mord et de l'hurlu moqueur » (QJSG, 282), où les matins sont transparents « avec un goût de fraise et de lilas dedans/ avec un ciel cerise/ avec des roses/ avec des squares des balançoires » (PC, 163) etc. Une atmosphère de conte, mettant en scène animaux hybrides et plantes imaginaires, accompagne une utilisation ludique du langage qui joue sur les sons à la manière des comptines pour enfants. Des textes comme « la nuit nuite et la pluie pluite/ la gougoutte et le bruit bruite/ sur la vivitre sur la vivitre » (BE, 255) peuvent provoquer des réactions outrées chez les adeptes de la poésie « sérieuse » et élevée, comme on a pu le voir souvent dans l'histoire de la critique. Pourtant, de telles créations langagières offrent une capacité d'expression et de renouvellement du dire poétique non négligeable. Elles constituent aussi parfois une provocation volontaire du poète qui veut tourner en dérision la poésie en employant un ton faussement enfantin:

---

89 Jacques Prévert, « Les enfants qui s'aiment », *Spectacle*, Paris, Gallimard, 1951, p. 27.

puisque me v'là poète madame  
à présent va m'falloir une âme pout-êt  
de poète une casquette et une tête  
de poète des patins z'à roulettes  
une bicyclette une trompinette [...] (BE, 242).

L'intrusion du prosaïsme et de la trivialité dans la matière poétique est aussi une façon de désacraliser celle-ci, en la rabaissant au niveau du concret, de la matérialité humaine. Cet aspect rapproche les « petites choses » de la poésie de Godin, dont l'écriture sera qualifiée de vulgaire. Il faut prendre ici le terme « vulgaire » en son sens étymologique: issu du latin *vulgar*, il désignait la langue commune, parlée par tous. Par extension, il indique ce « qui est ordinaire, courant, conventionnel, qui a perdu tout intérêt du fait de sa fréquence, de sa répétition »<sup>90</sup>. Si le cas est différent, car il y a chez Godin une volonté politique très forte de défendre la langue populaire québécoise, ainsi qu'une préoccupation solidaire du destin de sa communauté qui l'éloigne du nihilisme de Lefrançois, on constate chez ce dernier un même acharnement à faire une poésie lisible par le plus grand nombre, et ancrée dans le quotidien, parfois même dans le trivial. En ce sens, la place prépondérante de la ligne d'autobus 51, tout comme des détails de la vie de tous les jours, des « petites choses », montre que la poésie peut surgir de l'élément le plus banal, le plus simple, ne doit pas nécessairement se concentrer sur de hautes préoccupations. L'importance attachée au corps dans sa matérialité la plus concrète participe également à cet abaissement de la poésie, ainsi qu'à la naissance de l'humour:

quand j'aurai séparé  
mon gluant du liquide  
et mon moût de mon gras  
et mon sexe de mon nez  
quand j'aurai dégusté

---

<sup>90</sup> Trésor de la langue française informatisé.

avec ma grande braoule  
tout le jus de ma moelle  
et l'épais des poignets [...] (PC, 178).

Le lecteur est donc invité à revisiter un quotidien poétisé, déformé par l'imaginaire du poète, qui accorde une grande place à l'insignifiant. Ces éléments entrent donc tous dans une entreprise de désacralisation de la poésie, qui constitue une première forme de prise de distance du poète, et se manifeste également dans la grande liberté que prend l'auteur avec les mots et les phrases.

## **2.2. « L'écorce sonore » : jouer de la langue**

Si l'on peut rapprocher le ludisme langagier du discours poétique, c'est avant tout parce que ces deux utilisations appréhendent le langage comme un matériau, et provoquent une connivence entre émetteur et récepteur, la réussite du jeu résidant dans son décodage. Les jeux sur le langage peuvent se situer à tous les niveaux, de la simple déformation de la matière verbale au brouillage des pistes du sens. Ce que Pierre Léon désigne par ce terme « d'écorce sonore », c'est « le plan des voyelles, des consonnes, de l'accentuation et des pauses »<sup>91</sup>. Il s'agit donc du tout premier niveau d'interprétation du poème, celui de sa sonorité. Pour étudier celui-ci, on passera par l'analyse des caractéristiques stylistiques qui engagent le moins le sens, et exhibent un « jeu pur », ou du moins le plus pur qu'il est possible, avec les mots. Signifiant et signifié étant en effet très fortement liés, il est difficile de définir ce qui relève du « jeu pur » : « on n'échappe pas facilement à l'interprétation et cela limite la notion de jeu » précise Robert Favre, ajoutant que « si on veut atteindre le minimum de gratuité, on en arrive à l'extinction du sens »<sup>92</sup>. On se concentrera donc ici sur les figures qui restent au niveau de l'organisation syntaxique et engagent le moins possible le sens, tout en étant conscient que « le jeu sur l'écorce sonore, s'il renforce souvent l'expressivité

---

91 Pierre Léon, op. cit., p. 30.

92 Robert Favre, op. cit., p. 79.

poétique, ne peut mener à l'humour que par un jeu plus élaboré sur le sens »<sup>93</sup>.

### 2.2.1. Des sonorités surprenantes et réjouissantes:

Au niveau purement phonétique et graphique, on constate déjà des déformations, une « orthographe phonético-fantaisiste » comme l'appelle Carole Boisvert<sup>94</sup>. Le poète cherche à rendre plus expressifs certains termes, leur restituant à l'écrit leur accentuation orale, en écrivant par exemple « ponctuoûtion » et « intonoûtion » (PC, 207), pour imiter l'accent de certains poètes et intellectuels qui se prennent à son goût trop au sérieux. Il insère aussi parfois des termes anglophones dans ses textes en les transcrivant de la façon dont ils se prononcent, ce qui fait sourire le lecteur: « park aveniou » (PC, 163), « gentleman farmère » (PC, 171)... Le lexique employé dans les « petites choses » est aussi souvent marqué par des sonorités peu communes, qui rebondissent, ou intriguent. C'est le cas par exemple des termes géographiques comme « mouk-mouk », « Attique et Ithaque », « Cadix Cuq-Toulza »<sup>95</sup>; des termes issus de comptines pour enfants: « amstramgram », « turlututu »; des onomatopées: « gloups », « coui coui! »; ou encore des mots dont les sonorités charment par leur fort marquage rythmique: « phytoplancton », « salsifis », « tohu-bohu », « bataclan », « ouaouaron »... Cette volonté d'employer « ces mots perdus du dictionnaire/ ces mots jolis qu'on emploient pas » (PC, 206) indique un véritable amour du poète pour les mots, qui se manifeste dans une exploration curieuse et amusée de ceux-ci. Ces termes insolites sont de plus fréquemment accompagnés d'allitérations, figures récurrentes chez Lefrançois, qui impriment un rythme divertissant et désordonné à l'énoncé:

tout le bataclan

ballant [...]

avant le corps qui s'en alla

<sup>93</sup> Pierre Léon, op. cit., p. 32.

<sup>94</sup> Carole Boisvert, op. cit., p. 26.

<sup>95</sup> Ces mots n'ayant pas toujours de répercussions de sens chez le lecteur, ce qui renforce la concentration de l'attention sur les sons.

cahin-caha

chez les maboules et les légumes

chez les bouldingues et les cracras (T, 332).

On a ici l'impression que les mots sont plutôt choisis pour leurs sons que pour leurs sens, ce qui donne un effet de jeu désinvolte. Dans bien d'autres vers, comme par exemple, « béat/ béant bouche bée » (PC, 170), on a cette même impression que le son guide le sens, voire l'engendre. L'allitération est aussi souvent utilisée de façon transgressive chez Lefrançois: trop poussée, cette figure devient envahissante, produisant une cacophonie risible:

maudits Maumaus maudits poètes [...]

maudits mots maudits mots

- maudit d'maudit! -

tout est faux tout est mort

tout est mou tout est dit

L'allitération en « m » devient ici tellement présente qu'elle rend le texte difficile à prononcer, désorientant le lecteur dans une redondance volontairement lourde. Le sens du texte est de plus très pessimiste, ce qui éloigne brusquement le lecteur de la légèreté pour le ramener à une idée morbide. D'autres fois, cette figure tend à exprimer ce qu'elle désigne, comme dans « Le goût pour l'extraordinaire », où la chute de la mort est exprimée par la répétition des sons « p » et « t ». « Lorsque le poète détourne de l'arbitraire linguistique un phonème, dont l'usage n'est que distinctif, pour lui conférer une valeur significative, il joue à trouver un symbolisme dans les sonorités »<sup>96</sup> explique Léon. L'effet est le même dans les paronomases, qui mettent en lien des termes dont les sonorités sont proches comme le montre le premier texte des *Petites choses pour la 51*: « et pis des grands élans/ et pis des grands zébus/ et pis des grands abus/ et pis du grand Szabo/ [...] » (PC, 156); ou encore le dernier texte du recueil, qui fait écho à son titre, *L'Œuf à la noix*:

---

96 Pierre Léon, op. cit., p.31.

dans la grande noix  
dans la grande noirceur  
trouvez les bris trouvez les bras  
trouvez les bribes et les brabes  
de mon nœud de mon œuf  
de mon œuvre à la noix (T, 344).

Le lecteur s'embourbe dans les sons qui se ressemblent, perdant même parfois de vue le sens en s'amusant avec le rythme. La paronomase donne elle aussi l'impression que ce sont les sons qui motivent le sens, et que le poète se laisse guider par ceux-ci pour écrire. Elle met ainsi en scène une sorte de désinvolture, le poète s'abandonnant aux seuls sons pour former ses vers. Ces cacophonies créent de plus une saturation du langage qui semble contrer la peur du silence du poète, et à laquelle participent plus largement tous les phénomènes de répétition comme on le verra.

Les figures de diction telles l'aphérèse ou l'apocope, qui consistent en des élidations en début ou en fin de mots, sont aussi récurrentes, et servent d'outils aux poètes pour reproduire certains effets du langage parlé. Elles amusent également le lecteur par le rythme enlevé qu'elles engendrent ainsi que, comme on l'a dit, par la rupture qu'instaure toujours la transcription graphique du langage parlé. On trouve aussi des insertions au sein d'un mot (épenthèses), transgressions qui produisent un effet de surprise, et qui, dans les « petites choses », sont souvent empreintes d'espièglerie provocante puisque c'est pour faire mieux rimer les mots que le poète y ajoute des lettres. Ainsi « luthre » et « figutre » deviennent « luthre » et « figutre » pour rimer avec « illustre » (PC, 203); les « nuaches » riment avec les « vaches » (PC, 180) etc... Le crocodile s'écrit « crocodile », comme souvent chez les enfants: Lefrançois joue ici sur les facéties du langage et les quiproquos qu'elles engagent. Comme le signale Catherine Fromilhague, « ces figures, toujours liées à un acte d'énonciation, explicite ou pas, sont les indices ludiques d'un oral non contraint ou d'un sociolecte

populaire »<sup>97</sup>: on a ici à faire à ces deux suppressions de contrainte.

Les néologismes et mot-valises sont aussi les marques d'une recherche ludique sur les mots: ces inventions lexicales peuvent naître de déformations d'un mot déjà existant, comme le verbe « crochir », qu'on retrouve plusieurs fois et qui correspond aux effets de la vieillesse, et probablement de l'arthrose sur l'énonciateur; ou peuvent découler de la condensation de deux termes: « janviembre », « mavredi » (T, 330), ou encore de la pure création « boustiflanque » (T, 300), « gugu » (BE, 252), « pseudopeuthe » (T, 329)... Ces néologismes provoquent encore une fois un sentiment d'étrangeté plaisant et déstabilisant, et marquent une volonté du poète de donner forme à des éléments qui n'existent pas. Dans certains cas, ces inventions ne relèvent cependant pas uniquement de l'ordre du jeu: on en retrouve par exemple de nombreuses dans *La fête...*, recueil dont la thématique principale est la folie. Les néologismes y prennent alors une dimension psychiatrique, le poète cherchant à reproduire le discours des malades<sup>98</sup>. De plus ils peuvent renvoyer à un autre niveau d'humour, comme les termes « pseudopeuthes » et « pseudopathes », qui ironisent sur le vocabulaire médical et remettent en question la vérité des diagnostics des docteurs. En se détachant ainsi du langage pour en faire un outil qu'il observe, explore et exploite, Lefrançois instaure donc une désinvolture ludique dans sa poésie, feignant de prendre celle-ci comme un simple terrain de jeu.

### **2.2.2. La répétition, support d'une parole prolifique et éclatée**

Si l'on s'intéresse maintenant au rythme des « petites choses », on y perçoit aussi cet esprit de jeu, les sons se répondant et se répercutant dans la matière du poème, les reprises de mots et de syntaxes permettant amplifications, oppositions et

---

97 Catherine Fromilhague, op. cit., p.22.

98 Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que le terme « néologisme » appartient aussi au vocabulaire psychiatrique, et désigne les mots inventés par les malades en état de délire. « De valeur souvent magique ou ludique, le néologisme atteste de la désocialisation du malade sacrifiant la fonction communicative du langage à sa fonction expressive » explique Thinès-Lemp, cité dans la définition du Trésor de la langue française informatisé.

On peut ici une fois de plus rapprocher cet isolement du malade à celui du poète.

dérivations les plus diverses. La répétition est la marque d'un discours expressif, émotif, et la figure la plus récurrente en poésie, sa matière première. Très présente aussi dans les « poèmes », elle y a cependant un rôle différent, donnant le plus souvent, dans les « poèmes », une dimension incantatoire aux textes, et participant au désir de nomination du poète, qui semble vouloir donner naissance par les mots à ce qu'il évoque. Dans *Mais en d'autres frontières, déjà...*, le poète espère saisir le blanc dans son invocation répétée. Les répétitions dans les « poèmes » peuvent aussi marquer l'aliénation comme on l'a mentionné dans le premier chapitre, mais elles sont principalement fondatrices du rythme de ressassement et de suspension de ces textes. Dans les « petites choses », les répétitions semblent au contraire ancrer le texte dans une réalité sonore concrète, participant ainsi à son anti-lyrisme, martelant, amplifiant, déformant les termes à mesure qu'ils sont répétés. Si elles sont souvent la marque d'une affirmation réitérée de la parole et de l'identité contre le silence et la mort, ces répétitions ont également - et simultanément - des répercussions humoristiques sur les textes, parfois de façon gratuite, dans un esprit simplement ludique, et parfois parce qu'elles participent à une esthétique de l'inventaire et de l'incongru, en servant de support à des associations loufoques. L'effet comique ou léger de ces répétitions peut provenir de leur simplicité, qui rappelle ponctuellement les comptines pour enfants, comme dans ce texte de *La belle été* que Lefrançois dédie à son fils:

un p'tit oiseau plein d'plumes plum plum  
un p'tit pommier plein d'pommes pom pom  
une maman chat plein d'chats cha cha  
des p'tits minous plein d'poux pou pou [...] (BE, 249).

Ici, la réitération des derniers mots de chaque phrase, répétés comme s'ils n'étaient plus que des phonèmes dénués de sens, est purement rythmique, et n'a pour but que d'amuser et de faire chanter le petit garçon. L'effet désinvolte d'indifférence au sens est déjoué par les vers suivants, qui donnent au contraire à des répétitions syllabiques dénuées de sens, l'orthographe de mots réels: « avec un gros balai laid laid » etc... Les



vers répondent donc ici uniquement à la volonté arbitraire du poète, qui laisse alors « les mots et les sons s'assembler selon les lois du plaisir »<sup>99</sup>. On retrouve fréquemment ce genre de textes inspirés de la comptine ou de la chanson, ou encore d'autres types de répétitions qui témoignent d'une même utilisation du langage: la répétition anaphorique du court participe passé « sauté » dans « Le goût pour l'extraordinaire » (PC, 168), reproduit par les sons le sens qui est exprimé, impression qui était renforcée dans l'édition originale par la typographie, ce paragraphe se trouvant décalé par rapport aux autres, comme si les mots avaient eux aussi sauté:

sauté dans tous les trains

sauté par dessus bord

sauté dans les racoins

sauté dans les p'tits trous [...]

Ces répétitions sont donc à la base du rythme poétique des « petites choses », et leur confèrent un dynamisme essentiel, comme on le voit dans le premier texte, « en guise d'envoi », où l'envoi se fait par la reprise de l'objet qui est en train de s'écrire et dont le nom indique le caractère dérisoire: « petites choses pour la 51 », « petites bébelles en somme », « petites choses pour cette chose imbécile », « quelques chosettes pour ce tantôt prochain », « bagatelles petites choses » peut-on lire au seuil de chaque paragraphe.

C'est également dans les énumérations insolites dont elles sont le support que ces répétitions font sourire: la figure de l'homéoptote, définie comme le « parallélisme des marqueurs morphologiques »<sup>100</sup>, et du parallélisme, qui consiste en la « reprise d'un même patron syntaxique »<sup>101</sup>, donnent lieu à des textes qui ressemblent à des brics-à-bracs où des éléments très disparates sont mis en relation.

baiser la main d'un pope

ou bien mourir zoulou

---

99 Christine Klein, « Petit essai de funostylistique », P. Martin (dir), *Mélanges LEON*, Toronto, Canadian scholar's press, 1992, p.9.

100 Catherine Fromilhague, op. cit., p.27.

101 Idem.

coucher avec ma tante  
et devenir mon père  
me faire une petite soeur  
détourner la cinquante [...] (PC, 167)

Ce genre d'énumération renforcée par une même structure syntaxique produit cette esthétique désordonnée et insolite déjà mentionnée, ainsi qu'un effet de prolifération qui donne aux textes une énergie et une vitalité éclatées qui rappellent celles des enfants. Certaines interrogations sont martelées de la même manière, et expriment aussi cette curiosité enfantine:

pourquoi la soupière n'est pas un coquillage  
pourquoi y a pas dans la forêt des autobus sauvages  
pourquoi j'ai pas huit bras un bec et des ventouses [...] (BE, 241).

La répétition permet enfin de mettre au même plan des éléments très différents, ce qui crée une fois de plus un effet comique car dissonant, et parfois ironique, comme dans « Le scribe accroupi », ou l'on peut lire à la suite « je parlera de Dieu/ je parlera de moi » (PC, 206). Le parallélisme, qui met sur le même plan Dieu et le sujet, renforce le ridicule des poètes que condamne Lefrançois dans son texte. Des comparaisons insolites sont aussi renforcées par l'utilisation d'une même structure comparante: ainsi lorsque le poète se dit « pareil au gros orteil/ pareil au scorsonère » (PC, 174), ou encore « vapoureux vaporé comme du lait/ comme du cheval » (PC, 158), le lecteur se trouve déboussolé et amusé par une telle hétérogénéité des comparants. Ces figures de répétition, si elles sont le support d'énumérations délirantes et d'un trop-plein disparate, mettent cependant aussi en valeur le silence des chutes souvent sobres et sinistres des textes<sup>102</sup>. Ces chutes, sur lesquelles nous reviendrons, sont souvent préparées par une pause, qui en renforce l'effet dramatique.

---

102 Dans « La cinquante et une » par exemple, le poète énumère avec désinvolture ce qui se passera le jour de son suicide: « y aura près du métro/ la cinquante et une/ comme une hippopotame/ bourrée d'employés/ bourrés d'ballonné/ zé d'inconnus z'incognitos/ zé de pépères [...] », avant de terminer sur le caractère irrémédiable et fatal de la mort: « c'est bien parfê/ c'est bien pensê/// c'est bien organisé » (PC, 164).

L'étude de ce premier niveau du texte poétique montre donc l'importance qui lui est accordée: le poète apporte une grande attention aux sonorités et aux rythmes, qui sont les lieux où la plus grande gratuité ludique est possible. Ces jeux sont aussi le support du sens et des images poétiques, avec lesquels le poète jongle de la même manière, les différents niveaux des textes se nourrissant les uns les autres.

### **2.3. « Le sens palpable des mots »: brouiller les pistes**

Si l'on s'arrête plus particulièrement maintenant sur les jeux qui impliquent conjointement signifiant et signifié, on constate qu'ils convergent une fois de plus vers la mise en scène de l' « univers entier péle-mêle/ à l'endroit à l'envers » (PC, 180). Le poète joue à déconstituer le sens, à maintenir l'ambiguïté et la surprise en se laissant guider par les significations les plus éclatées qu'évoquent chez lui certains mots. L'esthétique d'inventaire d'un monde hétéroclite se retrouve dans les jeux de mots, à travers des procédés d'oppositions, de ruptures, de remotivation des métaphores ou encore de comparaisons inattendues. Pour définir le jeu de mot, les dictionnaires se rejoignent dans le concept d'équivoque: selon le petit Robert, il s'agit d'une « allusion plaisante fondée sur l'équivoque de mots qui ont une ressemblance phonétique mais contrastent par le sens ». On sous-estime parfois l'apport stylistique de ces jeux, qui peuvent exprimer, sous le couvert de la légèreté et de l'ingéniosité gratuite, des réalités absurdes, nouvelles ou poétiques. Pour Jankélévitch par exemple, le bon mot, « favorise les attractions mystérieuses, les sympathies et les rapports piquants, escamoteur et tricheur, il passe furtivement du sens figuré au sens propre et de l'esprit à la lettre »<sup>103</sup>. Mais lorsqu'on s'arrête sur le sens des mots dans les « petites choses », c'est tout d'abord le comique de rupture qui frappe.

#### **2.3.1. Une poésie de la rupture et de la surprise**

La rupture reste un ressort essentiel du rire, comme l'explique Bernard

---

103 Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 138.

Chanfrault dans la revue *Humoresques*:

Le comique, volontaire ou non, me semble très souvent résulter du télescopage de deux univers de discours hétérogènes [...], ou d'une inversion des valeurs, le « bas matériel et corporel » propre à la culture populaire selon Bakhtine prenant une place dominante<sup>104</sup>.

Avec la rupture vient de plus l'effet de surprise, qui elle aussi « est un élément essentiel au rire »<sup>105</sup>. Les « petites choses », donnent à voir de nombreux et multiples jeux d'opposition, qui se font à différents niveaux: en premier lieu au niveau du lexique, qui parfois change de registre brusquement, en créant un décalage surprenant. C'est souvent le cas lorsque le poète emploie un registre pseudo-médical, nous parlant d'« oedèmes et de thromboses » (PC, 167), ou de « cubitus, d'utérus, de thyroïde » (PC, 158), mots qui ne sont de plus pas toujours utilisés en leur sens réel, avant de parler de son corps en termes beaucoup moins érudits tels que « bidule », « baba », ou « viande » (PC, 158). L'utilisation d'un champ sémantique peut aussi être brisée par un lexique sans rapport:

il suffirait d'une vraie prairie  
avec de vrais frelons  
avec de vrais insectes  
avec de vraies corolles  
de vrais pistils  
avec de vraies pâquerettes  
et du poivre et du sel  
puis un peu de persil [...] (PC, 180)

La rupture soudaine du lexique de la nature pour insérer des termes culinaires rabaisse l'envolée poétique et bucolique du poète et recrée une fois de plus une imagination chaotique et une esthétique du désordre, de l'incongru. Passer d'un

104 Bernard Chanfrault, « Brèves de comptoir: de l'oral à l'écrit, les mécanismes du rire », *Humoresques, Rires partagés: humour, oralité et connivence*, n°21, janvier 2005, p. 122.

105 Pierre Guiraud, op. cit., p.111.

registre soutenu à des termes communs ou même vulgaires, est aussi une stratégie courante de la poésie ludique, dont on a pu voir de nombreuses illustrations chez Queneau. Dans l'exemple suivant, le comique de ce mélange est renforcé par un lexique qui, en plus d'être soutenu, est connoté par son appartenance au vocabulaire poétique:

on a beau dire  
on ne se voit plus  
agiter le mouchoir  
et puis choir  
plouf  
dans l'azur  
quelque part (PC, 186).

L'encadrement de l'onomatopée « plouf » par les termes « choir » et « azur » produit un effet de comique provocateur, et avec celui-ci une réelle mise en valeur de la chute exprimée.

Le ton est souvent dissonant par rapport aux thèmes, comme dans « La cinquante et une », où le poète parle de son suicide en continuant à jouer sur les mots avec désinvolture. Le même décalage se produit dans tous les textes qui abordent la mort, toujours écrits dans ce ton doux-amer qui prête à sourire. Cette discordance des tons et des thèmes est très caractéristique des « petites choses », comme cela nous avait été présenté dans le texte d'envoi où le poète annonçait de « petites bébelles en somme/ amères et douces » (PC, 156); et comme cela est ponctuellement rappelé par des expressions oxymoriques: « zamer drôle », « zaigre doux » (PC, 174), « chante-pleure » (PC, 170) etc... Cette feinte qui consiste à jouer l'imperturbable en abordant les sujets les plus graves constitue un arrêt de jugement affectif, ainsi que l'explique Carole Boisvert en prenant l'exemple d'un des nombreux poèmes dans lequel Queneau parle en riant de la mort. La distance protectrice qu'elle attribue à cet arrêt de jugement est ce qui permet à l'auteur et au lecteur d'en rire, de prendre les plus

profonds sujets à la légèreté. Mais « qu'en est-il lorsque cette distance prend l'allure d'un gouffre? »<sup>106</sup> s'interroge-t-elle. Le principe de la dissonance, définie comme une rupture de ton, peut aussi, selon Dupriez, se réaliser lorsque l'on « parl[e] en termes nobles de sujets triviaux ou l'inverse », procédé souvent comique, comme le montrent les exemples de Jarry et de Queneau qui sont proposés pour l'illustrer<sup>107</sup>. Cette forme de dissonance très fréquente dans les « petites choses », se remarque par exemple dans les textes provoquants du poète sur la poésie. On remarque aussi des ruptures de compréhension volontairement élaborées par le poète qui peut introduire des termes de langues étrangères sans traduction: cette opacité soudaine déroute le lecteur et l'incite une fois de plus à s'attarder sur les sonorités du langage sans toujours y chercher un sens.

Dans les poèmes eux-mêmes, on remarque souvent des jeux d'opposition à vocation humoristique : le poète combine en effet fréquemment des termes opposés, particulièrement dans les énumérations, pour montrer une fois de plus la réalité éclatée du monde. Ces oppositions peuvent se manifester dans la coordination de termes contraires: « les géants les pygmées » (PC, 182), « tout cela qui va/ qui vient qui ronfle et qui cavale » (PC, 170), « toute molle avec des ailes/ ou dure avec des crocs » (PC, 176), dont la contradiction peut être totale ou partielle. Ces vers où se répondent des concepts opposés participent à l'illustration par le poète de possibles hétéroclites. Une autre forme de ces oppositions peut être les expressions oxymoriques, ou la caractérisation non pertinente, associant des termes opposés ou incompatibles. « L'envoi des bovidés » (PC, 180) ou « l'exquise nuance du coassement » (PC, 186), sont des alliances dont l'hétérogénéité fait sourire. Associer le terme peu heureux et d'origine onomatopéique « coassement » avec les termes précieux « nuance » et « exquisite » produit une dissonance encore plus immédiate et fulgurante que dans les ruptures de ton, plus dissolues dans le texte, évoquées précédemment. On trouve

---

106 Carole Boisvert, *Les composantes de l'humour chez Raymond Queneau*, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal, 1990, p. 14.

107 Bernard Dupriez, op. cit., p. 165.

aussi des formes de ce que Pierre Guiraud appelle la « fausse coordination », et la stylistique le « zeugma », figure qui réside dans la mise sur le même plan par une coordination, de deux éléments dissemblables, et engendre souvent une impression d'incohérence. Lorsque, par exemple, Lefrançois dit s'écrire « en vermicelle ou persan » (QJSG, 280), l'inattendu et l'incohérence des deux termes amusent, surtout qu'ils étaient précédés d'un vers annonçant une thématique des langues: « je me parle mouk-mouk je me parle chinois ». Ces figures permettent généralement en poésie « d'affirmer le caractère hétérogène d'une réalité où s'expriment des conflits, et de montrer qu'on peut les transcender »<sup>108</sup>. Lefrançois les utilise cependant de façon détournée dans les « petites choses » en leur donnant soit comme ici une portée ironique, soit une dimension créatrice incitant le lecteur à délaisser les contraires de la réalité en les rapprochant dans les mots.

L'ambiguïté et l'implicite sont aussi des ressorts essentiels de l'humour, tout comme de la poésie. Poète et humoriste laissent en effet ouverte la porte des interprétations, en jouant sur la polysémie des mots. Le calembour, qui s'appuie sur les homonymies, est un « jeu qui consiste à actualiser un sens insolite et cocasse aux dépens du sens normalement attendu » explique Pierre Guiraud, qui ajoute qu'il s'agit d'une « équivoque phonétique à intention plaisante et plus ou moins abusive »<sup>109</sup>, introduisant dès la définition du terme, la notion de facétie. Cette forme de jeu de mot, qui s'amuse tout en recherchant un certain « plaisir spirituel »<sup>110</sup>, joue souvent sur les oppositions de sens des mots: sens propre et figuré, général et particulier, concret et abstrait etc. Elle marque une fois de plus la volonté d'une exploration ludique du langage par le poète, la recherche d'une « dégustation ludique du mot et de l'image »<sup>111</sup>. Les « petites choses » sont truffées de cette forme du langage, où le lecteur doit décoder la figure pour accéder au plaisir de la trouvaille du poète. C'est une fois de plus une façon pour ce dernier de mettre en scène la polysémie du monde

108 Catherine Fromilhague, op. cit., p. 54.

109 Pierre Guiraud, op. cit, p. 12.

110 Greimas, cité dans René Baligand, Idem, p. 105.

111 Carole Boisvert, op. cit., p. 43.

et les jeux que peuvent engendrer les mots: ceux-ci semblent même parfois guider les textes, et les faire changer de direction. Dans « La mauvaise tête » (QJSG, 278) par exemple, tout le déroulement du poème est basé sur le mot « tête », décliné en de multiples expressions plus ou moins lexicalisées:

t'as la tête à poux  
t'as la tête à claques  
t'as la mauvaise tête  
t'as la tête à queue  
t'as la tête à trous [...].

C'est ici le seul principe du calembour qui guide le texte, comme si celui-ci n'était qu'un développement fantaisiste à partir d'un mot. Comme dans sa prairie où « le reste vien[t]/ en dévidant le fil » (PC, 182), Alexis Lefrançois semble étirer les mots en leur cherchant des sens multiples. On retrouve le même principe utilisé pour tourner une fois de plus en dérision la poésie dans un texte de *La belle été*, où Lefrançois joue simultanément sur les sons et les sens, en commençant par prendre le terme « pied » au sens courant et au sens de la division syllabique dans un vers, et en jouant sur des expressions le contenant:

je n'aurai pas assez de mes 36.000 doigts  
de mes 36000 pieds  
pour compter les pieds plats  
pour compter les plats pieds  
sur les doigts de pieds de mes sonnets [...] (BE, 256).

L'effet est d'emblée comique<sup>112</sup>, et le lecteur s'amuse des liens inattendus que peut faire le poète à partir d'un seul mot; d'autant que ce jeu de polysémie peut donner naissance à la suite du texte: ainsi le poète passe des « pieds » aux « gosiers » en employant l'expression « chanter comme un pied ». Les « vers » du poète sont aussi polysémiques, et ils sont mentionnés ici tantôt au sein d'une expression lexicalisée:

<sup>112</sup> Effet renforcé par le principe de dissonance déjà évoqué, le poète parlant de poésie avec des termes très marqués par leur appartenance à la basse réalité: « pieds », « vers »...



« je n'aurai pas assez de mes 36000 nez/ pour en tirer les vers/ légers légers que j'voudrais faire », tantôt en leur sens premier, dont le poète se sert comme d'un rappel à la réalité: « enterrer mes sonnets/ que les 36000 vers finiront par manger ». Ces jeux de calembour peuvent donc être au centre de certains textes, en être presque le principal ressort, mais ils se glissent aussi, plus discrets, au détour d'un vers, pour surprendre le lecteur et modifier la direction d'un propos. Dans le premier texte des *Petites choses pour la 51* par exemple, le terme « général » est utilisé en deux sens différents, tout d'abord dans le sens d' « en général », puis dans un sens militaire:

petites choses pour cette chose imbécile  
qu'est une ville en général  
et qu'est un général en ville  
avec ses gros sabots [...] (PC, 156).

Le calembour peut aussi se faire par des rapprochements homophoniques de deux mots très différents: ainsi lorsque le poète rapproche le « mental » de l'« emmenthal », l'effet de surprise et de comique en est d'autant plus fort. Dans la première des « petites choses », on perçoit un revirement encore plus important du texte. On remarque effectivement un calembour renforcé par un chiasme qui donne son thème à tout un paragraphe: « petites choses pour cette chose imbécile/ qu'est une ville en général/ et qu'est un général en ville » (PC, 156). Ce simple jeu qui pourrait s'en tenir à une pure gratuité semble pourtant engendrer la suite du paragraphe qui se moque et condamne les détenteurs de l'autorité publique: « avec ses flics avec ses flocs/ avec ses chiens pis leurs matraques/ tapant sur les madames [...] ». On ne va pas répertorier tous les calembours des « petites choses », trop nombreux, mais ces quelques exemples de cette forme de jeu de mot particulièrement intéressante montrent l'importance que peuvent prendre de simples jeux de sens dans les textes. Ce mécanisme introduit donc la surprise au sein du texte poétique, puisque comme l'explique Guiraud, « le jeu consiste à actualiser un sens insolite et cocasse aux

dépens du sens normalement attendu »<sup>113</sup>.

### 2.3.2. Le langage comme matériau d'associations insolites

Ces premiers jeux de sens basés sur les ruptures et la surprise sont souvent complétés par ceux des métaphores et des comparaisons: les motivations implicites de celles-ci ne sont pas toujours évidentes dans les « petites choses », ce qui crée une fois de plus des effets surprenants. Ces figures deviennent donc elles aussi, par leur inventivité, les outils de la mise en scène du monde distordu, hybride, issu à la fois d'un imaginaire d'enfant et du désespoir d'un adulte, qui nous est présenté dans les « petites choses ». Catherine Fromilhague distingue plusieurs types de métaphores: celles qui sont « lexicalisées », qui ne nous intéressent pas ici car ce sont celles que l'on utilise dans le langage de tous les jours (« être rongé de remords » par exemple); les métaphores « d'usage », dont les associations sont prévisibles, relèvent du cliché (« les perles de rosée »); puis les formes qui nous intéressent ici, les métaphores « inventives », dont « l'inventivité est liée au conflit conceptuel fort qu'introduit l'élément figuré, ce qui les rend imprévisibles »<sup>114</sup>; et enfin les métaphores délexicalisées sur lesquelles nous reviendrons après avoir étudié les métaphores inventives des « petites choses ».

La métaphore « crée une recatégorisation (un humain peut-être assimilé à un animal, une réalité abstraite à un objet concret, etc.) et ainsi elle substitue à notre connaissance rationnelle du monde une connaissance d'ordre symbolique »<sup>115</sup>. Cette recatégorisation peut être plus ou moins nouvelle, plus ou moins surprenante et saisissable, et peut être totale ou partielle. Lefrançois se plaît à bouleverser les liens entre humain, animal et végétal, animé et inanimé, concret et abstrait: les métaphores et comparaisons défient les règles de la logique pour donner naissance à des images nouvelles et souvent drôles. Ainsi des concepts abstraits sont assimilés à des animaux:

---

113 Pierre Guiraud, op. cit., p.12.

114 Catherine Fromilhague, op. cit., p. 85.

115 Catherine Fromilhague, op. cit., p. 78.

« les mots sont des pigeons/ [...] / les mots sont des poussins/ les mots sont des chatons » (QJSG, 280); les animaux peuvent être à l'inverse comparés à des éléments inanimés, comme le cheval du narrateur de « poor lonesome cowboy », dont le poète nous dit qu'il est « dolent comme un village ». Les humains sont comparés à des animaux, comme ce propriétaire « qui vient comme un pingouin coui couin » (BE, 249), ou comme le poète lui-même qui est tantôt « maman canard », tantôt oiseau... Ces recatégorisations totales des comparés sont accompagnées de figures plus discrètes, qui opèrent un déplacement partiel du sens, prêtant des caractéristiques humaines, animales ou végétales à des concepts très divers. C'est ainsi que les bémols peuvent être en caleçon (BE, 230); que des oiseaux « danse[nt] la samba » (BE, 250), que la mort doit aller « crever cuver ronfler/ ailleurs [...] » (BE, 239), ou que le poète « veu[t] bouger [s]es branchies » (BE, 240). Les motivations des métaphores ne sont pas toujours limpides, parfois même tellement fantaisistes que le sens n'en n'est pas aisément perceptible. Le poète écrit par exemple qu'il sera, à sa mort, « vaporeux vaporé comme du lait/ comme du cheval ». Si la première partie de la comparaison semble sous-entendre la très grande facilité avec laquelle le lait s'évapore, la comparaison au cheval semble beaucoup moins évidente, et produit un effet de surprise sur le lecteur, renforcé par son rejet à la ligne suivante. De plus, Lefrançois complète fréquemment ses métaphores de petites transgressions ludiques des mots et des sens. Dans le vers, « son nez crochit comme la queue d'un crochon », la comparaison est rendue comique par l'insertion d'un « r » dans « cochon » qui reproduit le néologisme « crochit ». La métaphore cliché du « poids/ des ans » qui est entrée dans l'usage, met en valeur celles qui suivent: « le poids des songes » montre déjà qu'un degré de plus a été franchi dans l'inventivité, mais le poids « des éberluements », invente une réalité nouvelle, le mot étant lui-même une création du poète. Comme on l'avait remarqué en étudiant la répétition, l'inventivité de certaines métaphores est aussi mise en avant par son inclusion dans un système rythmique qui se reproduit, et dont le degré d'inventivité et de motivation des métaphores est très

variable. Dans « La sainte vierge », la suite de métaphores énumérées à la fin du poème est très hétérogène:

et c'est une belle dame  
et c'est une araignée  
c'est une bête puante  
c'est une maman mante  
c'est une grosse mygale  
c'est un sale animal  
c'est un grand oreiller  
c'est un joli panier [...] (T, 337).

Ici, le parallélisme de structure de la phrase rend encore plus surprenante l'éclatement des analogies. Celles-ci, en créant des associations loufoques, participent donc de la légèreté fantaisiste et humoristique des « petites choses », permettant au poète de jouer à une nomination délirante du monde.

Les textes jouent aussi sur les métaphores trop souvent utilisées et dont le sens s'est émoussé: il s'agit de métaphores délexicalisées, c'est-à-dire du « réemploi d'une figure lexicalisée, ou fondée sur un cliché, dans laquelle le sens propre est réinvesti; la figure est revivifiée, et reprend une force expressive ». Lefrançois aime jouer à cette remotivation des mots et expressions qui leur redonne leurs sens premiers: ainsi la métaphore désignant de façon figurée par le terme de « légume » une personne diminuée de ses capacités physiques, est réinvestie par son sens premier: « quand je serai rendu légume/ je vous écrirai du potager » (T, 330), écrit le poète avec une certaine ironie et une désinvolture feinte. Dans l'un des textes du recueil *Quand je serai grand*, le poète s'amuse à redonner leur sens premier à des expressions dont l'utilisation a atténué le sens: il met ainsi en scène « une mante religieuse qui a perdu la foi », « une bête à bon dieu » accompagnée d'une « bête à bon diable », « du paresseux qui ronfle sous la table » etc... (QJSG, 282). Ces détournements d'expressions courantes déconcertent et ajoutent de la surprise à la lecture, tout en

montrant une fois de plus une volonté du poète d'explorer les ressources du langage, de délaissier les expressions toutes faites et de les déjouer. Ils transgressent de plus le principe même des jeux de mots selon lequel « un jeu de mot est un mot qui cesse ou qui refuse de signifier » : le poète joue ici justement au phénomène inverse: il redonne leurs sens oubliés à certains mots.

#### **2.4. Le « jeu des regards nouveaux sur le monde »**

Le dernier niveau d'analyse des procédés d'écriture comiques est « le plan des contextes, des renvois, des pastiches, etc »<sup>116</sup>, c'est-à-dire le niveau d'interprétation le plus large, qui considère les textes et l'oeuvre, dans leur ensemble. C'est cependant celui où l'humour est le moins gratuit, et dont nous traiterons donc plus profondément dans le prochain chapitre. Pierre Léon classe à ce niveau-là les relations intertextuelles; ainsi que le « jeu des regards nouveaux sur le monde », et le défi au sens, qui, selon lui « est ce qui les met [les humoristes] le plus sûrement du côté de la poésie »<sup>117</sup>.

Avant de s'intéresser aux références et aux allusions facétieuses de l'auteur, on observe dans les « petites choses » l'influence de la tradition de la poésie « non sérieuse ». Lefrançois semble s'être abreuvé de lectures de Prévert, de Queneau, de Vian, de Cendrars, poètes qui ont tous travaillé à l'écriture d'une poésie moderne, orale, et souvent provocatrice. Marcel Duchamp, est aussi mentionné plusieurs fois: ses citations placées en épigraphe de *La belle été* annoncent le « jeu pur » du recueil, leur choix étant très significatif. La phrase « L.H.O.O.Q » fait référence à la Joconde détournée de Duchamp, symbole par excellence de la désacralisation révoltée des grandes oeuvres d'art entamée par les mouvements du XX<sup>e</sup> siècle, pure provocation du peintre qui influencera beaucoup DADA et les surréalistes, et sera membre du collège de Pataphysique et de l'Oulipo... La deuxième citation placée en épigraphe de ce recueil renforce encore plus la moquerie du poète: celui-ci semble en effet tourner en

<sup>116</sup> Pierre Léon, op. cit., p.30.

<sup>117</sup> Idem, p. 41.

dérision le principe même de ce genre de citation en mentionnant une lettre de Duchamp qui pourrait être celle de n'importe qui, coupant le reste du texte: « (...) Et voilà. Affectueusement, (...) ». Par cette référence à l'artiste sans doute le plus provocateur des mouvements subversifs du XX<sup>e</sup> siècle, Lefrançois se place comme héritier de ces mouvements de transgression des codes et des attentes. On trouvera de plus un poème - assez loufoque par ailleurs - rendant hommage à Duchamp dans *La tête...*, où le poète fait référence entre autres à « son bidet signé » (T, 334), autre symbole de subversion et d'intrusion du prosaïsme dans l'art.

La référence à Apollinaire, inventeur du terme « surréaliste » et qui aura une influence considérable dans ce mouvement, est également humoristique: dans un texte intitulé « Variation sur un thème à Guillaume Apollinaire », le poète joue sur les mots et les onomatopées, créant une sorte de délire verbal à partir d'un paragraphe de la « Chanson du mal-aimé ». Ainsi les vers d'Apollinaire « Nageurs morts suivrons-nous d'ahan/ Ton cours vers d'autres nébuleuses », devient, après que notre poète se soit amusé avec:

sivrons-nous d'ahan  
ton cou  
ton cours  
vers d'autres nez  
vers d'autres nez  
vers d'autres nébuleuses (BE, 260).

Le détournement d'une citation de Mallarmé est aussi fortement ironique vue l'influence qu'on avait remarqué de cet auteur dans les « poèmes »: si Lefrançois prend la liberté de détourner le célèbre vers de « Brise marine », « la chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres », ce n'est donc pas seulement pour tourner le poète en dérision, mais bien pour jouer à une remise en doute des certitudes et des points de vue. Le vers garde de plus la même signification que celui de Mallarmé: « la chair est triste hélas/ et la lire dégringole », et termine un texte qui va dans le même sens, mais dans une

langue plus triviale: « j'ai lu les grands fofous j'ai lu les grandes fofolles/ j'ai tout lu et je me sens toute molle/ [...] j'ai tout lu et je me sens tout drôle » (BE, 245). Lefrançois s'amuse souvent à tourner en dérision la poésie avec une ironie parfois féroce, lorsqu'il fait allusion à une poésie qu'il juge illisible ou intellectualiste. Le lecteur sera alors d'autant plus amusé par ces textes qu'il aura quelques connaissances en poésie moderne. Dans la « ballade pour un gros fainéant », on peut lire une description satirique qui renvoie aux clichés sur les poètes:

je pourrais moi z'aussi devenir  
quelque barde majeur  
quelque poète illustre  
et ne sortir jamais  
sans ma plume et mon luthre  
sans ma triste figure  
et sans mes petites airs [...] (PC, 203).

Comme le dit Pierre Léon, ces « jeux de langage tirent leur effet de « plaisir du texte » grâce à leur relation au co-texte »<sup>118</sup>. L'esprit provocateur et railleur de Lefrançois au sujet de la poésie amène donc poète et lecteur à se retrouver dans un sourire complice.

Ce « jeu des regards nouveaux sur le monde » est défini par Léon comme « une vision où se mêlent l'onirique et le fantastique », où la poésie devient « l'univers de tous les possibles »<sup>119</sup>. S'il ne s'agit pas d'un phénomène comique en soit, il présente pourtant une forme d'humour, discrète, et non négligeable dans la poétique des « petites choses ». Il me semble qu'on peut le rapprocher du concept d'« humour poétique », proposé par Jean Emelina dans son essai sur le comique<sup>120</sup>. Il s'agit en effet d'une forme de poésie où le comique est amené à « composer avec l'affectivité »: Emelina donne l'exemple de la fable de La Fontaine « Le chat, la belette et le petit

---

118 Pierre Léon, op. cit., p.43.

119 Idem, p.42.

120 Jean Emelina, « Humour et poésie », op. cit., p. 137 à 146.

lapin », où le poète nous parle du « palais d'un jeune lapin »: cette caractéristique est bien évidemment irrecevable, mais selon le critique, La Fontaine nous dit: « Vous et moi savons bien qu'un terrier n'est pas un palais, mais c'en est peut-être un pour notre lapin. Faisons semblant d'y croire avec lui. Jouons à cette métamorphose du monde ». Cet humour inoffensif et imaginaire se rencontre à de nombreuses reprises dans les « petites choses », dans l'univers de conte que met en scène Lefrançois, où l'on peut voir « les bêtes fauves manger/ les dompteurs multicolores » (PC, 191), « une mante religieuse qui a perdu la foi/ du paresseux qui ronfle sous la table » (QJSG, 282) etc. Il est d'autant plus détaché que l'homme n'est pas en jeu, et peut ainsi sourire de façon totalement insouciant. Le même genre de plaisanterie apparemment inoffensive prend une autre dimension quand elle s'attaque à l'homme: « dis leur qu'effectivement je me sens tout drôle/ et que j'en rirais bien plus s'il me restait des dents » écrit le poète dans *La belle été* (266). Le mot d'esprit a ici une résonance bien plus tragique puisqu'il ramène l'homme à sa condition de mortel. Dans l'« humour poétique », « aucune défense contre la douleur, aucune consolation [...] Rien que le sentiment plaisant et surréaliste d'un monde imaginaire où cela pourrait avoir lieu. » poursuit Emelina. Prêter des caractéristiques humaines à un animal ou un végétal, c'est aussi le jeu des « petites choses », qui brouillent une fois de plus les règles du monde pour le transformer en un joyeux désordre. On pourrait définir l'humour poétique comme une « union furtive et contre nature de l'émotion et du rire, [où] le prosaïque est éclaboussé de poésie et la poésie de prosaïsme ». Quand Lefrançois rapproche par exemple les « hommes-grenouilles » et « leurs enfants-têtards », il joue à prendre au mot l'expression « homme-grenouille », et à faire comme si ces derniers donnaient réellement naissance à des « enfants-têtards ». « L'humour poétique » joue sur l'implicite, et Lefrançois met à travers ce genre de procédés une fois de plus en scène le décalage du langage et du monde. Il s'amuse des « grands poulpes geignards », des doryphores qui « ronfle[nt] dans les patates », des « plantes avec des oses des herbes à cheveux » (BE, 263), etc... En jouant à prendre au premier degré certaines



expressions lexicalisées, ou à déformer la réalité dans un esprit ludique, le poète fait naître une réalité décalée et plaisante. Cet esprit de jeu gratuit très revendiqué par le poète semble tenter de rattraper les versants sombres du rire que l'on va étudier à présent. Jean Emelina considère en effet que ce domaine du comique léger est le seul à contredire l'opposition que Cohen établit entre comique et poétique<sup>121</sup>, et le seul où comique et émotion peuvent s'allier. Nous montrerons prochainement, comme nous l'avons déjà amorcé, que le rire et l'émotion sont bien plus souvent amenés à se côtoyer. La nouveauté de ce regard porté sur les choses remet donc en question, dans une perspective fantaisiste, les réalités communément acceptées du monde. On verra dans le chapitre suivant que cette façon de bousculer les lieux communs et les images figées est justement le propre de l'humour et de la poésie. Mais cet état d'esprit léger et désinvolte tant revendiqué n'est qu'une protection désespérée que le poète établit entre lui et le monde.

L'étude de ces différents procédés d'écriture poétique et humoristique a donc montré qu'il y avait plus de points communs qu'il n'y paraissait entre ces deux phénomènes. La surprise, l'ambiguïté, la subversion, la rupture sont autant de points de convergence que l'on remarque entre humour et poésie. On a aussi pu voir qu'humour et poésie se retrouvaient dans une exploration du langage et dans l'exploitation de ses capacités de création. Ces jeux, plus ou moins gratuits, procèdent tous d'une mise à distance du monde, ainsi que de la parole et de la poésie, les tournant en dérision avec une légèreté très affirmée. Celle-ci mettra d'autant plus en relief les résonances morbides de certains traits d'humour des « petites choses ». Effectivement, si les procédés vus jusqu'à présent restaient au niveau du pur divertissement, il en faudrait peu pour que ceux-ci basculent dans l'humour noir et le cynisme, comme c'est souvent le cas dans notre corpus.

---

<sup>121</sup> Dans son article « Comique et poétique », Jean Cohen analyse effectivement en les opposant radicalement le comique et le poétique, op. cit. p. 49-61.

### Chapitre 3:

#### **DANSER AU BORD DU GOUFFRE: LES REVERS DE L'HUMOUR**

*« Quand la vie a fini de jouer  
La mort remet tout en place  
La vie s'amuse  
La mort fait le ménage »*

*Jacques Prévert, « La belle vie », Fatras.*

#### **Introduction: le rire grave**

Les divers traits d'humour que nous avons étudiés produisent un effet réversible et paradoxal sur le texte: loin de ne faire que l'alléger, il en ressort souvent un sentiment d'accablement, d'impuissance, comme si le poète ne pouvait plus que rire face à l'absurde et à la cruauté de l'existence. Il semble, dans les « petites choses », que la tonalité supposément humoristique et légère des textes exprime tout autant que les « poèmes », au ton pourtant plus grave, le désespoir du poète, l'éclatement de son identité, la difficulté d'habiter un monde défait. Alexis Lefrançois y aborde les sujets de la mort, de l'identité, du monde actuel ou encore de la folie, thèmes dont le caractère essentiel n'est en rien altéré par l'humour. Derrière l'apparente légèreté des « petites choses » se dessine la peur viscérale de perdre la parole, la raison, et de se perdre soi-même.

L'humour contient effectivement une volonté certaine de défi, de défense et de critique, qui lui enlève sa gratuité et le met en étroite relation avec le domaine du sérieux. Le rire et les larmes sont intrinsèquement liés, et il est parfois difficile de savoir

s'il faut rire ou pleurer devant certains faits. Ainsi, paradoxalement, les périodes les plus cruelles de l'Histoire n'ont pas été privées de rire, bien au contraire: en Europe par exemple, les deux guerres du XX<sup>e</sup> siècle correspondent au développement des mouvements culturels les plus désinvoltes et humoristiques – et aussi les plus désabusés – du siècle<sup>122</sup>. Le rire est alors un outil de mise à distance nécessaire à la santé mentale des hommes désemparés face à la carence de sens du monde moderne. Dans son *Histoire du rire et de la dérision*, Georges Minois multiplie les exemples, relatant le fou rire de tout un tribunal lors des procès staliniens, ou les mots d'esprit des combattants de la Grande Guerre: « Le rire ou la mort, c'est un peu le dilemme du monde contemporain après avoir épuisé toutes les justifications sérieuses de de la vie » conclut-il<sup>123</sup>. Les traits d'esprit que nous avons étudiés lors du deuxième chapitre appartenaient à un versant simple et léger du rire: mais les « petites choses » usent aussi beaucoup d'un humour noir, cinglant et destructeur, auxquelles participent les plaisanteries légères précédemment relevées. Le rire peut aussi, par son détachement parfois poussé à l'extrême, par sa désinvolture et son esprit provocateur, exprimer des réalités trop dures à affronter dans un esprit sérieux.

Comment le rire, qui paraît si gai et détaché, peut-il être fondamentalement lié à la souffrance humaine? Selon Freud, il serait une réaction de défense face à un fait ou à un sentiment trop grave, trop dur émotionnellement pour être accepté tel quel: « L'humour nous permet d'atteindre au plaisir en dépit des affects pénibles qui devraient le troubler; il supprime l'évolution de ces affects, il se met à *leur place* »<sup>124</sup> explique-t-il. Le psychanalyste donne l'exemple d'un condamné à mort qui, emmené à la potence un lundi s'exclame: « Voilà une semaine qui commence bien! ». Ici, « Le plaisir de l'humour naît [...] aux dépens de ce déclenchement d'affect qui ne s'est pas produit; il résulte de l'épargne d'une dépense affective »<sup>125</sup>. Cette épargne repose donc

---

122 Les mouvements de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (zutistes, fumistes, jemenfoutistes etc...), DADA, surréaliste, ont en effet tous en commun une mise en avant du non-sens, une désinvolture virant parfois au mépris, un regard violemment désenchanté sur le monde.

123 Georges Minois, op. cit., p. 538.

124 Sigmund Freud, op. cit., p.384.

125 Idem, p. 385.

sur la réaction de détachement de l'homme, que Cazamian avait appelé « arrêt de jugement ». Le rire se fait ainsi cathartique et participe à la détente des raideurs de l'Homme – sans pour autant les effacer. Celui-ci devient capable de rire après avoir établi la distance nécessaire entre lui et ses objets d'affects, après s'être désinvesti de l'émotion que déclenchaient habituellement ceux-ci. En passant par la froide intelligence, le rieur met une distance réfléchie entre lui et ce qui l'affecte, évinçant ainsi la charge émotionnelle de ce qui le trouble. On est loin ici du rire plaisant et gratuit qu'on avait précédemment étudié.

Ces liens indéniables entre humour et désespoir nous amènent à nous demander comment ceux-ci se fondent tous deux dans la matière poétique, comment le comique est une fois de plus amené à « composer avec l'affectivité »<sup>126</sup>. Le poète se sert de la voie humoristique pour extérioriser ses craintes: en quoi celle-ci serait-elle plus ou moins expressive par rapport à la voix sérieuse des « poèmes »?

### **3.1. Une identité de poète en doute**

Dans un premier temps, il semble que la plus évidente et la plus frappante des remises en question opérées dans les « petites choses » est bien celle de la poésie. De très nombreux textes tournent l'entreprise poétique en dérision, témoignant ainsi du manque de confiance du poète en sa langue.

#### **3.1.1. Le maintien à distance de l'entreprise poétique**

On avait remarqué dans le chapitre précédent, en considérant les co-textes ainsi que les références, un plaisir accentué de Lefrançois à rire de ses confrères poètes. Il se plaît en effet à affirmer avec désinvolture le peu d'importance de la poésie, qu'il décrivait dans *Rémanences* comme un « dérisoire et froid tracé », une « musique superbement futile » (R, 97). Si les « poèmes » constataient désespérément l'impossible capacité d'expression entière des mots, les « petites choses » préférèrent rire de cette impasse, ainsi que de tous ceux qui prennent la poésie un peu trop au

---

126 Jean Emelina, op. cit., p. 140.

sérieux. Lefrançois n'épargne pas la poésie narcissique et hermétique, coupable selon lui du désintérêt à l'égard de cet art. L'ironie très forte que l'on remarque dans les nombreux textes abordant ce thème amuse le lecteur, et le place une fois de plus dans une situation de complicité avec l'auteur. Ce dernier refuse l'esprit de sérieux qui entoure l'objet poétique, et se rebelle contre celui-ci en y insérant, par exemple, des éléments triviaux. Dans la « Ballade pour un gros fainéant » (PC, 203), dont le titre annonce la verve provocatrice, Lefrançois s'imagine le « barde majeur », le « poète illustre » qu'il pourrait être s'il n'était pas si fainéant, et en profite pour dénoncer certaines pratiques du genre:

parler de mon nombril  
de celui de mon père  
parler de mes boutons  
parler de mon derrière [...].

L'insertion de termes aussi terre-à-terre qui établissent une rupture importante avec d'autres éléments du texte, beaucoup plus « poétiquement corrects » (« mon grand coeur mystique/ et plein d'apparitions », etc), provoque et amuse à la fois le lecteur. De même, dans un texte de tonalité semblable, « Le scribe accroupi » (PC, 207), Lefrançois rit de la poésie maniérée, qui affiche « au bout des phrases/ des becs des pets et puis des choses/ chuintantes et d'la ponctuation/ dedans l'intonation/ [...] », tous ses effets de style factices finissant « dedans le brouhaha dedans le chant/ dedans le râle dedans le cri/ dedans la soupe aux pois ». Une fois de plus, des éléments peu élevés tels que la soupe au pois, sont intégrés dans la matière poétique, détournant ainsi le sérieux et la préciosité en les projetant à distance. Il est intéressant de remarquer que ce refus de l'esprit sérieux constitue l'un des piliers de la philosophie cynique antique. Tout comme Diogène, Lefrançois provoque et rit des valeurs humaines, très conscient de leurs faiblesses, ainsi que de la faiblesse humaine en général. Le rire cynique, qualifié de « rire sérieux », est aussi très – parfois trop? - lucide: « Sarcastique à l'extrême, il [le rire cynique] dissimule un fond de désespoir.

Diogène joue au fou pour mieux dire la vérité »<sup>127</sup>. Car c'est finalement l'aveu et la conscience de ses faiblesses que le poète nous livre au travers de ces plaisanteries, de même que la désacralisation systématique de toute chose, à commencer par la poésie, dénonce le désert de repères et le vide métaphysique dans lequel il se trouve. Lefrançois va même, comble de l'autodérision, jusqu'à se caricaturer lui-même, dans un texte où il dit sa lassitude face à la poésie « sérieuse »:

on a beau dire on est soudain  
comme en suspens  
quelque part  
loin  
le jour va  
finir (PC, 186)

Ces vers rappellent plusieurs passages des « poèmes », notamment cette idée d'une « clarté toujours sur soi comme en suspens » (R, 99). Dans ce texte, intitulé « Vaugelas », Lefrançois énumère en les raillant plusieurs styles de poésie « haute », avant de terminer sur le sentiment désemparé de la lassitude:

on a beau dire  
comme disait si bien  
monsieur de Vaugelas  
je m'en vais ou je m'en vas<sup>128</sup>

on est un tantinet soudain  
très las  
de ces petits trucs-là.

Le lecteur, qui souriait jusqu'à présent, est ramené à la réalité, renforcée par l'emploi ironique d' « un tantinet » et la dérision affichée de « ces petits trucs-là ». On constate

<sup>127</sup> Canto-Speber, op. cit.

<sup>128</sup> Cette citation de Vaugelas est de plus souvent citée comme exemple d'humour noir, car ce serait les dernières paroles que le grammairien aurait prononcées avant de mourir: « Je m'en vais ou bien je m'en vas, l'un ou l'autre se dit ou se disent ».

que si ces caricatures et traits d'ironie font sourire, ils marquent aussi un profond manque de confiance en une entreprise que le poète est justement en train de réaliser. Comme dans la majorité des textes des « petites choses », un renversement s'opère au moment de la chute poétique, où les traits d'esprit du texte prennent soudain une résonance dramatique, laissant le lecteur dans un silence vertigineux. En effet, comme le constate Jean Emelina, « l'ironie totale, anarchiste, nihiliste, devient vertige et folie »<sup>129</sup>. C'est cette posture d'esprit nihiliste déjà constatée que l'on retrouve lorsque le rire est passé. Si l'on reprend par exemple, « Le scribe accroupi » (PC, 208), on peut y lire une chute qui dénote un désespoir tenace:

je laissera des choses  
tomber exquises  
de cet air étudié  
que j'm'aura fabriqué  
le soir devant ma glace  
histoire hélas de me cacher  
que je m'aura raté  
pis que je suis mauvé

mauvé comme d'la mélasse  
et fou comme un ballé.

Une fois de plus, le masque tombe à la fin du texte, où la triste réalité est finalement esquissée. Ce désespoir face à l'objet poétique est exprimé de façon très dure dans un des textes de *La tête...*, où, prenant la voix d'un malade, Lefrançois exprime avec violence l'inutilité de la poésie:

et l'reste et l'reste  
la poésie dans tout cela?  
la poésie madame empeste

---

<sup>129</sup> Jean Emelina, op. cit., p.41.

la poésie madame elle pue  
sert plus joue plus danse plus  
chante plus  
la poésie a chu  
la poésie

a chie [...] (T, 302)

Ce maintien à distance de la poésie à travers sa mise en scène permet de dévoiler ses aspects factices et négatifs. L'ironie et la dérision sont une voie qu'emprunte le poète pour critiquer certaines pratiques abusives, désacraliser l'oeuvre d'art en la remettant en question et en constatant son impuissance. L'« orgueilleuse distance » des « poèmes » se fait ici distance malicieuse, ludique, mais finalement, plus désespérée encore.

### **3.1.2. La langue à l'épreuve**

Cette mise en scène souvent railleuse de la poésie, « et de leurs faiseurs/ les 'poètes' » (PC, 220), amuse donc tout en laissant le lecteur dans un doute important: Lefrançois n'est-il pas en train de rire et par-là même d'anéantir ce qu'il tente de construire simultanément? Son manque de confiance en la langue et la peur viscérale de perdre la parole se découvrent derrière l'ironie.

#### *3.1.2.1. Déstabiliser la langue*

L'humour, tout comme la poésie, repose sur une utilisation transgressive de la langue: le poète et le rieur cherchent effectivement tous deux à sortir la langue de sa fonction purement communicative pour mettre l'accent sur la forme du message, soit dans une visée esthétique, soit dans une visée humoristique, sachant qu'on a déjà mentionné que les deux peuvent se recouper. Si l'on s'intéresse à la figure de l'ironie, omniprésente dans les « petites choses », on s'aperçoit que celle-ci repose sur une mise en déséquilibre de la langue. Cette figure consiste à dire le contraire de ce qu'on veut faire comprendre, feignant un dialogue implicite entre deux interlocuteurs



débatant de différents points de vue. Dans son article « Ironie et poésie »<sup>130</sup>, Laurence Bougault tisse différents liens entre l'énoncé ironique et poétique. Selon elle, ils se retrouvent dans la nécessité d'une connivence entre auteur et lecteur, et surtout dans une même volonté de déchirer le tissu des représentations du langage pour atteindre une expression plus vraie.

Puisque la langue est toujours vécue par le poète comme ce qui le sépare du monde, de la réalité et des choses, elle doit dans un premier temps être déstructurée parce qu'elle est le véhicule privilégié de l'idéologie. [...] Or l'ironie est un puissant outil de destruction de la norme et de l'idéologie<sup>131</sup>.

Si Lefrançois choisit bien souvent la voie de l'ironie, c'est autant pour amuser et installer une réaction de complicité avec le lecteur, que pour maintenir la langue dans un déséquilibre, pour en exhiber les ficelles, pour la mettre en scène et rire de son manque de réalité. Comme l'explique Gilles Deleuze, l'humour montre « l'absurdité des significations » et le « non-sens des désignations »<sup>132</sup>, et en l'utilisant constamment, Lefrançois avoue sa faiblesse face à ce défaut de la langue, et choisit, dans son impuissance, d'en rire, avec plus ou moins de détachement. « L'ironie n'est rien d'autre que la question posée au langage par le langage »<sup>133</sup> écrit Barthes. Si l'ironie est assez difficile à saisir, l'ensemble des critiques se retrouvent sur son paradoxe majeur, qui est d'être à la fois liberté et asservissement à la conscience. Figure par excellence de la distanciation, et de l'auto dérision quand l'énonciateur est lui-même visé, l'ironie détruit les normes établies, au risque d'anéantir du même coup toute valeur. Le désengagement qu'elle offre frôle en effet souvent l'insensibilité ainsi qu'un sentiment de désespoir profond, toujours dévoilé lors de la chute poétique. Dans « La cinquante et une » (PC, 163), le poète projette une fois de plus sa mort, toujours avec légèreté, en mettant l'accent sur la fatalité et le peu d'impact qu'a une mort sur le fonctionnement

130 Laurence Bougault, op. cit, p. 5-28.

131 Idem, p.10

132 Idem, p.14.

133 Cité dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, p. 115.

du monde:

quand l'plomb sautera ce sera je suppose  
un jour ordinaire  
avec un hier et un demain [...]   
quand l'plomb sautera y aura l'autobu  
l'autobelle que j'prendrai plus  
non plus que ma belle  
âme ou rien du tout de moi  
pas même un poil de nez [...]

Cet aspect trivial et banal de la mort présentée avec une dérision malicieuse, est cependant remis en place par la chute du texte, d'une ironie cinglante.

De plus, les calembours et autres jeux de mots, souvent basés sur la polysémie ou l'ambiguïté, fonctionnent toujours dans l'espace des failles de la langue. Lefrançois s'amuse souvent à déformer l'orthographe et à jouer avec les mots, affichant une fois de plus son peu d'intérêt pour les lois de l'académie, et riant ainsi des significations trop limitées du langage. Ses enchaînements verbaux ludiques se perdent parfois dans les méandres du non-sens, comme on le remarque par exemple dans cet extrait de *La belle été*:

la nuit nuite et la pluie pluite  
la gougoutte et le bruit bruitent [...]  
et moi je tourne et moi je rôde  
comme un ti pois désemparé  
comme un ti pois désemparé  
crocu roulé trompé  
comme un ti pois tanné d'sauter (BE, 255).

Les premiers vers annoncent ici le ton léger de la comptine, plaçant le lecteur dans une certaine attente pour l'en déloger aussitôt en exprimant la lassitude du narrateur. « Il est un poète qui s'empêtre dans les mots comme un clown triste mais qui,

accomplissant son tour de piste, fait rire les lecteurs » écrit Hugues Corriveau<sup>134</sup>. Sans préciser si le clown pleure une fois retourné en coulisse.

### 3.1.2.2. « la poésie est un accident » (PC 221)

Ce désir de maintenir la langue en déséquilibre provient, on l'a dit, d'une carence, d'un manque de confiance essentiel en la parole poétique. Désemparé face à l'inefficacité de son outil premier, le poète ne peut que constater avec un sourire jaune cet inéluctable problème. L'usage de deux voix aussi diverses que celles des « petites choses » et des « poèmes » témoigne d'emblée du manque d'expression totale, telle que la rêvent les poètes, du langage. La peur de perdre la parole se retrouve dans les deux types de texte, et est très affirmée: le poète déploie tantôt le lexique de l'extinction, qui pèse comme une menace imminente sur sa voix, comme dans cet extrait de *Quand je serai grand*:

mes images s'éteignent et tous mes mots s'en vont  
mes poèmes déteignent et butent sur la lumière  
mes mots se meurent madame [...] (QJSG, 281).

Les images de la bulle, des trous, du vide, relaient l'obsession du poète, sa peur première et malade de perdre sa langue, particulièrement dans le recueil *La tête...*, où la dépossession de la raison et du langage sont très liées: « ils ont mis les trous dans la langue/ ils ont mis les trous dans la tête » (T, 325) martèle le poète, déplorant « ses maudits mots foutus » (T, 302). Tantôt, le poète s'attelle au contraire à combattre cette peur en revendiquant sa prise de parole. Dans les « petites choses », la saturation du langage tente en effet tenter de combler un vide. Pierre Nepveu constatait, dans un article sur notre poète, l'importance de la « question du signe » dans la poésie québécoise contemporaine, et distinguait deux voies pour y répondre:

Deux tendances principales se manifestent à cet égard: d'un côté, l'agitation des signes, la prolifération de la signifiante, dans le but de produire des textes de « réjouissance » [...]; d'un autre côté, l'épuration, le

<sup>134</sup> Hugues Corriveau, *Le Devoir*, janv. 2007.

déploiement du blanc, le désir d'éblouir de silence les mots, pour paraphraser Lefrançois<sup>135</sup>.

Mais loin de combler le vide identitaire du poète, la « réjouissance » étudiée dans le chapitre précédent ne semble être parfois qu'un passe-temps ludique qui tend à répondre à cette interrogation sur le signe; qu'un aveu de l'échec de la poésie.

puisque me v'là poète madame  
à présent va m'falloir une âme pout-êt'  
de poète et une casquette et une tête  
de poète des patins z'à roulettes [...] (BE, 242).

La provocation, l'orthographe fantaisiste et les jeux sur le rythme mettent en relief la chute qui révèle la véritable condition du poète: « pout-êt' alors on s'appellera/ [...] / que j'passa/ tout mon temps à chanter/ puis à pleurer – des fois ». Le dernier vers, avec sa fausse atténuation pudique, met en relief le désespoir de Lefrançois, qui dit considérer la poésie comme un accident (PC, 220), et du même coup, le poète comme un accidenté.

### **3.2. Une identité d'Homme en déséquilibre**

C'est aussi l'identité à part entière de Lefrançois qui est présentée comme instable dans les « petites choses »: l'incessant flot de jeux de mots et de rythmes saturés tente en vain de dissimuler les profondes interrogations existentielles qui sous-tendent les textes.

#### **3.2.1. Un sujet éclaté et incertain**

Les « petites choses » dessinent un portrait en creux du poète, portrait peu défini, et qui « n'a pas grande importance » (PC, 220) comme le répète l'auteur. L'incertitude et la désinvolture sont constantes dès qu'il s'agit de savoir qui est Lefrançois. Dans le texte « lefrançois comme son nom l'indique » (BE, 261), le

---

<sup>135</sup> Pierre Nepveu, « Alexis Lefrançois: les « mots éblouis de silence », *Les lettres québécoises*, n°8, nov. 1977, p. 16.

conditionnel est systématiquement employé par le poète quand celui-ci énonce ses origines hypothétiques: il « serait un peu batave », « il aurait du sang/ papou », etc. Ce poème exhibe le détachement de Lefrançois à l'égard de lui-même, détachement qui s'affirme dès le premier mot car il parle de lui à la troisième personne. Le ton est de plus assez léger, et l'incertitude affichée de façon caricaturale à travers l'utilisation de nombreux termes modalisateurs: « un peu batave », « un peu d'ici », « en gros »... De même, dans la « Petite chose prétentieuse à propos de l'auteur des précédentes » (PC, 220), Lefrançois se décrit à travers ce qu'il n'est pas (« ni journaliste ni barman/ ni comédien ni pédagogue ni waiter [...] »), ce qui donne l'impression d'une identité en creux, vide, indéfinie. Ce texte commence par ailleurs par un trait d'ironie et de dérision très fort: « Lefrançois est né en 1943/ cela n'a pas grande importance/ il ne s'en souvient pas » s'amuse le poète. Adopter une posture aussi désinvolte et « je-m'en-foutiste » lorsqu'on parle de ses origines est assez déstabilisant, et Lefrançois insiste constamment sur cette incertitude pour montrer qu'il ne s'agit que d'un jeu, comme le montrera par exemple la chute ironique de « lefrançois comme son nom l'indique ». Le poète joue au clown, et se tient dans son rôle, dans sa mise en scène grotesque, à n'importe quel prix. La dissonance entre le ton léger, le langage parlé, parfois même argotique (« cave », « s'en fout », « cause »...), et le thème abordé fait sourire le lecteur, mais la chute semble recentrer brusquement l'émotion canalisée par le rire en l'expression d'un désespoir soudainement constaté. Le poète en arrive en effet à une conclusion qui tourne en dérision ceux qui aiment trop « brandir leur généalogique », et s'inventer de glorieuses origines. Cette ironie très critique est renforcée par l'interlocuteur imaginaire appelé « ma chère ». Mais malgré le jeu que mène le poète pendant tout son texte, cette chute ne peut s'empêcher d'être difficile et de faire tomber le masque tant exhibé de la désinvolture: la dépossession des origines du poète est finalement avouée, et renforcée par la pause dramatique :

ah les beaux aïeux qu'on se plaît d'exhiber

ah qu'on aime brandir son généalogique

venir de quelque part mon père est arrivé  
dessus le Titanic ma chère

la fois qu'il a coulé

L'aveu de cette dépossession est brutal, redoublé par l'isolement du dernier vers où le poète finit par reconnaître son identité de naufragé. Les « petites choses » fonctionnent souvent sur ce schéma de tension, où tous les traits d'humour convergent vers une chute isolée, qui rétablit une valeur affective aux thèmes traités, valeur endormie par l'humour, cette « anesthésie momentanée du cœur », pour reprendre l'expression de Bergson. Cette suspension de l'implication émotive de l'auteur sur un sujet où il est plus que concerné lui permet de maintenir une fois de plus une distance indispensable sur un sujet qui le touche trop pour qu'il puisse l'affronter de face.

Avant ces chutes enveloppées d'un silence typographique - et métaphysique - , on a constaté plusieurs fois dans la matière même des poèmes une tendance à la parole prolifique, à la multiplication des images toutes plus diverses et incohérentes les unes que les autres. Si cette esthétique foisonnante donne une impression de vitalité et de créativité, elle semble cependant elle aussi cacher un vide important, et met d'autant plus en avant la sobriété grave des chutes poétiques. Comme le remarque Carole Boisvert au sujet des écrits de Queneau, où la parole est elle aussi informe et éclatée, on pourrait comprendre cette saturation langagière ainsi:

Je cause et je découvre ainsi que je suis  
Je cause un peu plus et je ne sais plus qui je suis  
Je cause plus encore et je ne sais plus si je suis<sup>136</sup>.

En effet, cette esthétique de l'éclatement engendre la perte du sens, et les jeux de mots aboutissent souvent à des constatations absurdes ou morbides. En accordant parfois plus d'importance aux sonorités qu'aux significations, Lefrançois délaisse

---

136 Carole Boisvert, *op. cit.*, p.66.

celles-ci pour s'aventurer sur les chemins du non-sens. L'esthétique légère de la comptine et du poème enfantin, où rythmes et sons s'allient pour former une mélodie enjouée, cache souvent difficilement le fond de la pensée du poète:

infatigable crâne infatigable crabe  
infatigable bol infatigable bulle [...]   
qu'est-ce qui cracrasse  
et qui s'acharne  
qu'est-ce qui s'avache  
et qui va pas  
qu'est-ce qui s'en va  
qu'est-ce qui s'encrasse  
et qui s'écroule [...] (T, 328)

se demande Lefrançois, jouant sur les sons malgré la forte connotation négative des verbes employés. Le comble du cynisme est bien de parler de sujet graves par le biais de la dispersion du sens et du ludisme langagier. Et ce, en finissant toujours par exprimer la peur de la mort qui guette le poète, peur dont le lecteur se sent ontologiquement solidaire:

et ça va  
bien finir par venir  
avec ses grandes ailes  
jeter sur la carcasse  
et sur le froid du dos  
jeter sur le chaos  
sa chaude peau

tantôt (T, 328)

Lefrançois s'adonne donc à cette dispersion sans perdre de vue le fond de sa pensée. Des éléments triviaux, issus de l'enfance ou de l'imaginaire du poète, sont convoqués et s'associent dans une sorte de délire qui s'enfonce parfois « dedans la soupe au

pois ». Au sujet de cette prolifération ludique, bien présente chez Queneau, Carole Boisvert s'interroge :

Que doit-on lire dans la profondeur de cette « fosse aux mots » ? Le désespoir, la peur de faire sérieux ? Ne serait-ce pas plutôt une virulente négation de la mort ? Car nous avons vu que la distance créée, entre autres, par une façon légère de parler d'un sujet grave était propre à l'humour. Mais qu'en est-il lorsque cette distance prend l'allure d'un gouffre ?<sup>137</sup>

En effet, la distance nécessaire à l'acceptation du monde peut devenir gouffre quand elle est appliquée à tout sans distinction. Le non-sens constitue une expérience très poussée de cette distance, avec tout ce qu'elle comporte d'effrayant. La tradition littéraire du non-sens et de l'absurde regorge d'exemples d'univers peu rassurants et inhumains fondés par cette esthétique. Les personnages d'Ubu, de la Cantatrice chauve ou encore de Vladimir et Estragon, entre autres, remettent en question l'univers de l'Homme en le confrontant directement à son absurdité première. Le délire verbal et la parole disloquée sont souvent le support d'une désintégration du monde et de la langue. « Un exercice aussi poussé du déséquilibre tend à désorganiser le monde »<sup>138</sup> explique Robert Benayoun dans son ouvrage sur le non-sens.

De plus, le poète adopte aussi de très nombreuses postures d'énonciation, prenant tour à tour la voix d'un enfant, d'un fou, d'un auteur formaliste ou d'un ouvrier, brouillant les pistes jusqu'à s'y perdre lui-même. Ses origines plus ou moins imaginaires sont, comme on l'a vu, très éclatées : « un peu batave / de par son premier père / et limbourgeois de son second », un peu papou, allemand, mongol, quetzal et guatémaltèque, et finalement « un peu d'ici / d'ailleurs de nulle part de partout d'ailleurs / lefrançois s'en fout » (BE, 261), sa quête identitaire vire au délire carnavalesque. Dans la dernière des « petites choses », il termine le recueil en se décrivant comme un bric-à-brac incohérent :

<sup>137</sup> Carole Boisvert, op. cit., p. 14.

<sup>138</sup> Robert Benayoun, *Anthologie du nonsense*, Paris, J.J. Pauvert, p. 9.



Lefrançois est un géographe un octosyllabe  
une superfluité un nanachronisme  
une vue de l'esprit une sale manie  
un vieil os qu'il s'est lancé un pauvre

gentil (PC, 220).

Cet autoportrait absurde qui termine le texte ne rassure pas vraiment le lecteur sur l'identité de Lefrançois, et met une fois de plus en avant son côté désespéré, à peine camouflé derrière les jeux de mots.

### 3.2.2. La menace de la folie

De plus, cette obsession identitaire est surplombée par l'ombre menaçante de la folie, obsession du poète qui en a fait l'unique thématique du recueil *La tête...* Ce sujet sinistre est traité avec une grande désinvolture qui peine pourtant à cacher la douleur qu'il provoque. Le recueil, plus dur que les précédents, engendre un sentiment d'impuissance et de malaise chez le lecteur. Les nombreuses répétitions et accumulations font naître un sentiment de perte semblable à celui ressenti par les malades:

il y a des Exquimaus il y a des Zanzibars  
il y a des zuberlus dans ce maudit couloir [...]  
et toutes les maudites bêtes  
et toutes les maudites bêtes des bêtes  
et tout le maudit pire du pire des bêtes  
et la tête  
qu'est-ce qu'elle va dans tout cela  
devenir [...] (T, 303).

Le poète fait part des pertes terribles que subissent les malades, tout en tentant de reproduire verbalement leur aliénation. Le recueil fait entrer le lecteur dans l'univers

psychiatrique, un univers dont le délire s'approche certes parfois de la verve créatrice de la poésie, mais où le manque de repères effraie. L'expression d'une dépossession et d'un évidement du langage est très récurrente, véritable obsession dont on ressent le caractère essentiel à travers les vers:

les mots ne se rencontrent pas  
les mots se saluent par des silences  
les mots vont leur chemin dans ce maudit couloir  
les mots vont leur silence  
les mots vont leur valise  
il est des signes et d'autres signes  
et d'autres langues et d'autres gestes [...] (T, 304).

La maladie est cependant traitée aussi avec désinvolture et humour, grâce aux arrêts de jugement qui tentent de faire oublier le drame de la folie, mais cet esprit de jeu, dans son omniprésence, dénote une posture d'esprit irrévérencieuse, qui ne respecte rien. Le poète s'identifie constamment aux malades, rapprochant la figure du « fou » de celle du poète. Cette identification est assez fréquente, car l'on considère que le délire psychiatrique est délire créateur, et que le malade, comme le poète, recrée un langage<sup>139</sup>, correspondant à sa réalité. Ce pouvoir créateur est très souvent mentionné, Lefrançois considérant les malades comme des hommes ayant d'une certaine façon accès à l'« autre versant des choses » (T, 321), à une réalité autre:

qu'il est joli  
quand ça s'enfuit [...]  
que c'est déjà plus lui  
qu'il n'est déjà plus là  
mais qu'il est canari  
dans une toute autre vieillesse  
qu'il a changé de peau [...] (T, 339).

---

139 Comme on l'avait déjà remarqué au sujet des néologismes, voir p. 61.

Le spectacle de la folie pourrait faire sourire, mais comme l'explique Robert Escarpit, cela n'arrivera que si le rieur est entièrement sûr de sa santé: « Le spectacle de l'excentricité n'est amusant que si l'on a présent à la conscience un étalon de normalité [...] il faut être convaincu de sa propre santé mentale »<sup>140</sup>. Or on peut se demander si Lefrançois n'a pas lui aussi été sujet à des pertes de raison, tant ce sujet lui tient à coeur et semble le concerner. Dans un des textes où il s'adresse probablement à l'être aimé, le poète parle d'une expérience qui semble l'avoir éloigné de la raison et de la vie réelle, et demande impérativement : « ne me laisse pas plus longtemps/ marcher sur ces chemins ».

je me souviens de l'autre côté de l'ombre  
et d'une autre lumière  
je me souviens d'autres chemins [...]  
je me souviens de la mort [...] (T, 321).

En feignant de sourire de ces manifestations de la folie, le poète s'expose donc d'autant plus à un déséquilibre car leurs cas le renvoient peut-être au sien; où en tous les cas à l'une de ses peurs viscérales. Poète et malade semblent solidaires dans leur accès à une vision déplacée – et par là-même enrichie - du monde, ainsi que dans la place qu'ils ont aux yeux de la société. De plus, Lefrançois considère son besoin d'écrire comme une maladie compulsive:

Dans mon cas, l'écriture est un processus irrépressible et inconscient.  
Je ne pourrai pas ne pas écrire, mais ne me demandez pas ce que  
j'essaie de faire en écrivant: je n'en sais rien

explique-t-il<sup>141</sup>, de la même façon qu'il assimile la poésie à un accident dans la « petite chose prétentieuse à propos de l'auteur des précédentes »:

la poésie est accident  
les accidentés permanents sont rares

<sup>140</sup> Robert Escarpit, op. cit., p.77

<sup>141</sup> Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

ne s'en glorifient pas  
sont invivables  
et de toute manière les premières victimes  
d'un indécrottable malentendu

on n'exige pas d'un malade  
qu'il hurle avec élégance  
c'est très laid très vilain [...] (PC, 221).

Le poète dénonce également à plusieurs reprises le traitement subi dans les hôpitaux psychiatriques, et met en lien l'exclusion du malade et celle du poète dans la société actuelle:

les poètes de ce temps  
se parlent une autre langue  
se disent pour les morts  
et quelques autres flous  
des choses de nuage  
avec du trou de tête  
avec du coup de vent [...]  
les poètes de ce temps  
plantés derrière les grilles [...]  
n'ont pas besoin de tête (T, 323).

Le portrait du poète ressemble ici fortement à celui du « fou », et le traitement infligé aux malades par l'institution psychiatrique est fortement critiqué, semblable symboliquement à celui imposé par la société aux poètes: « ils ont cadenassé les arbres/ sur des civières/ ils ont assis les arbres sur des chaises droites » (T, 301); « ils ont mis les trous dans la tête/ ils ont mis les cadenas sur le ventre/ [...] / ils ont mis le regard dans la terre/ ils ont mis les yeux dans la terre » (T, 325)... C'est avant tout la privation de liberté, physique et intellectuelle, qui est dramatique car elle coupe l'élan

de l'imagination. Cette oppression est aussi tournée en dérision, notamment par le jeu sur le double sens du mot légume: « il est chameau-chapeau/ et en même temps légume/ en même temps pomme de terre/ et en même temps poireau » (T, 339), « quand je serai rendu légume/ j'vous écrirai du potager » (T, 330). Ici le jeu des significations décalées vire à la dénonciation, Lefrançois se servant d'un calembour pour revenir à la réalité: l'utilisation polysémique du mot « légume », qui désigne de façon figurée les personnes réduites à ne plus rien pouvoir faire seules, du fait d'une maladie ou d'un abrutissement par des médicaments, met en avant cette dépossession imposée et ses cruelles conséquences.

L'oppression que subissent malade et poète trouve, selon le poète, sa source dans une normalisation constante de la société, qui a toujours condamné les comportements divergents. Le « fou » acquiert une certaine lucidité de par sa vision déplacée, et peut représenter, comme on l'a considéré à certaines époques pour les humoristes, un danger pour l'ordre établi. Rire et folie sont effectivement liés en ce qu'ils proviennent tous deux d'une distance établie entre le sujet et la réalité:

En tant que moyen de défense contre la douleur, il [l'humour] prend place dans la longue série des méthodes que la vie psychique de l'homme a édifiées en vue de se soustraire à la contrainte de la douleur, série qui s'ouvre par la névrose et la folie, et embrasse également l'ivresse, le repliement sur soi-même, l'extase.

explique Freud<sup>142</sup>. Ainsi, la folie voile, de façon plus ou moins consciente et volontaire, une partie de la réalité, tout en en recréant une, à laquelle l'homme lucide n'a pas accès. Elle peut ainsi être une réponse à l'absurdité du monde, tout comme la théâtralité: en superposant à un univers artificiel un artifice de plus, on peut espérer toucher de plus près à la réalité. C'était le rêve du Caligula de Camus, qui, ayant été mis face à l'absurdité de la vie humaine lors de la mort de sa jeune soeur, s'enfonce dans la folie pour tenter d'atteindre à une plus grande vérité que celle qu'offre le monde

---

142 Freud, op. cit., p. 157.

tel qu'il est. « Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, de quelque chose qui soit dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde »<sup>143</sup> constate l'empereur avant de sombrer dans la folie et l'ironie destructrice.

### 3.2.3. L'absence de repères

Enfin, le déséquilibre identitaire de Lefrançois se manifeste par un manque cruel de repères: le poète ne croit en rien, déçu et désespéré qu'il a été par toutes les tentatives de sens écumées. La religion est mise à distance, comme par exemple dans « la sainte vierge » (T, 335), poème qui prend ce personnage religieux pour thème et s'en éloigne, en dévidant le fil des mots, jusqu'à recréer un personnage délirant:

elle tisse  
pour les z'ans z'envolés  
c'est une grande banane  
des orteils jusqu'au pieds  
de son cul z'à son âme  
c'est une belle femme  
et tous les fous se pâment  
car elle est l'araignée  
moitié la vie moitié la mort [...]

Les institutions sont aussi tournées en dérision, en particulier l'Académie des lettres et l'Université, institutions du savoir contraignantes et élitistes: « on viendrait de l'Urope/ et de l'Académie/ on viendrait de Paris [...] » ironise le poète dans « Poor lonesome cowboy » (PC, 183). L'autorité étatique est tenue à distance, « avec ses flics avec ses flocs » (PC, 156), tantôt violemment critiquée, comme dans les textes à visée politique: « à celle qu'ils ont déshabillée/ à ceux qu'ils ont fouillés/ à ceux qu'ils gardent en otage [...] » (PC, 197), « nous avons appris à ne pas crier/ quand ils nous étranglent » (PC,

---

<sup>143</sup> Albert Camus, *Caligula*, Acte I, scène 4, Paris, Gallimard, 1958, p.26

199); tantôt moquée avec une malice enfantine:

faudra faire des p'tits trous la la  
dans le ventre des polices  
plein d'pisse  
dans ceux des magistrats la la  
dans ceux des avocats ca ca  
dans ceux des proprios ho ho [...] (BE, 249).

L'art est lui aussi désacralisé ainsi qu'il l'a été tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, avec un esprit de provocation railleur et irrévérencieux:

je sera le grand lombric le grand  
critique l'esthète de l'art  
le grand pontife  
plus grand pis plus définitif  
que l'Ethier-Bla  
blabla [...] (PC, 208)

s'exclame le poète. Le respect est lui-même tourné en dérision à maintes reprises, Lefrançois se montrant peu enclin à se plier à l'ordre public et aux conventions sociales. Le langage précieux et courtois est moqué, ainsi que les manières, dont l'artifice est dénoncé:

pensez-y bien quand j'parle  
avec componction  
componction me répond  
je fais autorité  
je suis pesant pesant docteur  
et j'ai des relations [...] (PC, 161).

L'utilisation détournée de l'expression « parler avec componction » amuse et marque bien la provocation puérile à laquelle tend l'auteur. Le refus de la morale est aussi très important, et fait partie intégrante de la posture d'esprit irrévérencieuse derrière

laquelle se cache l'auteur. Ainsi que le lui avait reproché la romancière Reine Malouin, les « petites choses » « se veulent anarchistes, vulgaires, écrites volontairement dans un français dégradé »<sup>144</sup>. L'amoralisme est érigé comme une valeur, poussant jusqu'au bout la mise à distance des conventions sociales: on remarque souvent que l'auteur emploie des marques de respect au second degré, pour en montrer le ridicule. Ce refus de croire en toute valeur donne à l'auteur une grande liberté intellectuelle, acquise grâce à la lucidité que permet la mise à distance, mais il en résulte aussi une aliénation difficilement supportable à la réalité.

Tout produit du dégoût susceptible de devenir une négation de la famille est *dada*; protestation aux poings de tout son être en action destructive: DADA; [...] abolition de la logique, danse des impuissants de la création: *DADA* [...] <sup>145</sup>

Pouvait-on lire dans le *Manifeste* du groupe révolutionnaire, toujours en quête du plus grand domaine de liberté pour exercer leurs expérimentations. Le refus systématique de toute valeur chez Lefrançois rappelle en effet ces révolutions DADA et surréaliste, et risque de conduire, par un désinvestissement trop poussé, à l'insensibilité, comme l'a montré l'expérience de Caligula, qui pensait avoir trouvé une vérité en déclarant que « ce monde est sans importance et qui le reconnaît conquiert sa liberté »<sup>146</sup>. Jusqu'où peut aller cette « orgueilleuse distance », s'interroge le lecteur inquiet au fil des pages? En ridiculisant même la mort, c'est aussi la valeur de la vie que le poète feint de minimiser.

Omniprésente dans les « petites choses », celle-ci est en effet systématiquement éloignée par la dérision: de très nombreux textes abordent ce thème avec une légèreté et un humour parfois surprenant. Le peu de valeur que feint d'accorder Lefrançois à la mort, fanfaronnant en projetant la sienne, inquiète aussi car elle est le miroir de l'importance qu'il accorde à sa vie. Si l'on s'arrête sur le texte

<sup>144</sup> Reine Malouin, cité dans Thierry Bissonnette, op. cit., p. 102.

<sup>145</sup> Tristan Tzara, Manifeste DADA.

<sup>146</sup> Albert Camus, *Caligula*, op. cit., Acte I, scène 10.



intitulé « La cinquante et une » (PC, 163), qui traite du suicide imaginé du poète, on observe que celui-ci opère par l'humour un arrêt de jugement affectif, se tenant hors des dommages que lui causera la réalité de cette mort, tout comme la prise de conscience de la réalité de celle-ci. Lefrançois semble ici simplement raconter une histoire, accordant la même importance à l'événement qu'à la description d'un tableau montréalais atypique et foisonnant: « y aura/ sur Park aveniou des Grecs/ et des voyous avec/ et un hippie et pis l'odeur [...] ». La désinvolture est marquée par l'incertitude, avec la répétition du verbe « supposer », par des jeux de mots purement gratuits: « la moitié valide/ d'un invalide de guerre »; ou encore par un ton qui rappelle les facéties de l'enfance: « pas même un poil du nez »... Ces caractéristiques, que l'on avait étudiées dans le chapitre précédent, sont accompagnées d'une légèreté affichée, voire revendiquée, qui présente réellement la mort du poète comme une comédie, minimisant l'objet craint. Cette minimisation est un procédé classique dans l'humour de ce genre: en feignant de considérer la mort ou tout autre objet de crainte comme un élément risible, ridicule, le locuteur se convainc du manque d'importance de ses peurs, au moins l'espace d'un instant, exactement comme le condamné dont Freud donnait l'exemple. L'énumération des personnages de la scène, très divers, semble faire de celle-ci une scène de carnaval, ancrée de plus dans le quotidien le plus trivial. On a donc ici affaire à un humour par arrêt de jugement affectif, souvent apparenté à l'humour noir, que l'on retrouve chez beaucoup de poètes du XX<sup>e</sup>, nécessaires de se créer un rempart de protection psychique aux horreurs de l'époque, ou aux absurdités intemporelles, comme la mort. « En jouant avec la mort, ces écrivains introduisent une perturbation dans la relation sémantique qui fonde en opposition les notions de tragique et de comique » écrit Christophe Graulle dans son ouvrage sur André Breton<sup>147</sup>. C'est justement cette perturbation, cette rupture qui, comme dans le grotesque, va provoquer le rire. Lefrançois feint ici de ne pas être touché par un événement qui, on s'en doute, pourrait difficilement ne pas l'affecter. Carole Boisvert

<sup>147</sup> Christophe Graulle, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 15.

parle dans son mémoire de la distance qui accompagne l'arrêt de jugement affectif comme d'une distance protectrice tout en émettant une réserve sur l'efficacité de cette protection:

Ici, [dans « *L'instant fatal, IV* » de Queneau] le poète plaisante froidement, mais s'amuse-t-il? Ce poème donne-t-il vraiment l'envie de rire? Si oui, c'est pour mieux la figer. Car la froideur de ce badinage est littéralement glaçante<sup>148</sup>.

Effectivement, si cette distance libératrice place le poète au-dessus de la mort, ou du moins le détache du sentiment d'effroi qu'il aurait en considérant sérieusement ce sujet, elle glace également par l'indifférence insensible qu'elle génère chez le poète, et qui crée un malaise chez le lecteur. La chute du texte lui donne a posteriori une toute autre dimension. On avait déjà remarqué l'importance des chutes poétiques des « petites choses »: celles-ci donnent souvent une résonance bien plus grave que celle attendue aux textes. Ici, la chute est basée sur la reprise d'une même structure de vers qui marque le désespoir du poète face à la fatalité de la vie:

c'est bien parfé

c'est bien pensé

c'est bien organisé

Cet effet dramatique est renforcé par le silence qui sépare ces vers du reste du texte, et la dernière entorse à la langue que se permet Lefrançois pour faire rimer ses vers ne fera naître chez le lecteur qu'un sourire un peu crispé. C'est donc aussi, au-delà de la société actuelle, contre sa condition d'Homme que se révolte Lefrançois, lui qui, à plusieurs reprises, refuse ironiquement le sort qui lui est réservé: « j'pourrais pas/ crever comme ça [...] parce qu'un microbe vague/ l'aura simplement/ dans mes os décidé » (PC, 161) s'exclame-t-il, se demandant désespérément ce qu'il adviendra de

---

148 Carole Boisvert, op. cit, p. 15.

lui après. « où s'quelle ira ma petite/ âme à moi/ quand je serai posthume et tout évaporé/ [...] / est-ce qu'elle se souviendra/ ma petite âme à moi de tout/ s'qui fut utile et doux [...] » (PC, 176) s'interroge-t-il.

### 3.3. Une identité en lutte dans un monde défait

Ce manque de foi en quelque valeur que ce soit projette le poète dans un univers sans repères, dans un monde dont il ne comprend pas le sens. Selon Camus, cette expérience est celle de l'absurde: « Un monde qu'on peut expliquer, même avec de mauvaises raisons est un monde familier. Mais au contraire, dans un univers soudain privé d'illusions et de lumières, l'homme se sent un étranger. »<sup>149</sup>. Or dans l'univers des petites choses, les raisons viennent à manquer, toutes les propositions de sens de l'Homme étant une à une repoussées.

#### 3.3.1. Le désespoir du monde actuel

Sous leurs faux airs de textes légers, celles-ci formulent en effet une critique virulente de la société actuelle: « Ma poésie, ça n'y paraît pas, mais c'est une poésie engagée »<sup>150</sup>, revendique Lefrançois. Politique, religion, écologie, industrie culturelle, le poète ne fait que constater la corruption et l'inutilité des institutions, coupables d'oppression envers l'homme. Celui-ci étant naturellement corrompu, toute société qu'il forme ne peut être que mauvaise: « Les savants ont dit récemment qu'on se précipitait tout droit vers la 6ème extinction. Ça ira peut-être mieux après... »<sup>151</sup> ironise le poète avec un pessimisme très noir. L'oppression que subit l'Homme dans la société actuelle est fréquemment dénoncée, tant au niveau de l'expression qui, comme on l'a vu, reproduit parfois verbalement l'oppression humaine, qu'au niveau des thématiques développées. Dans un des textes de *Quand je serai grand*, le poète s'adresse aux enfants à venir, qui nous remercieront plus tard de leur avoir donné la terre « comme une grosse boule puante/ empestant l'univers ». Avec une naïveté feinte, pleine de

---

149 Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Essais, p. 101.

150 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

151 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

cynisme, il se demande comment sera le monde dans quelques années:

petits enfants de l'an deux mille et quelques  
comment ce sera sous le bocal  
comment ce sera des arbres en béton  
des fleurs artificielles des fleuves sans poissons [...] (QJSG, 284).

L'ironie est alors utilisée comme outil de subversion, ce qui est fréquemment son rôle. En effet, le « rire grave » dérange, détourne les conventions sociales et suggère un idéal en dénonçant que celui-ci n'est pas: « Tout en stigmatisant le sémiotique, l'ironie garde à l'horizon le désir qu'a la poésie de revoir et de corriger le monde humain » explique Laurence Bougault<sup>152</sup>. Lorsque Lefrançois écrit qu'il pourrait, lui aussi « miser sur l'imposture/ jaser de la culture/ à la télévision » (PC, 204), c'est bien évidemment le scandale d'une industrie culturelle qui ne fonctionne que sur des artifices qui est exprimé ici. Quand il parle de « cet air étudié/ nonchalant et frivole/ qu[il] [s'] aura fabriqué/ le soir devant [sa] glace » (PC, 208), il rit de tous ceux qui jouent un rôle en société et ridiculise ce comportement; il critique les politiciens en s'imaginant « [faire] le guignol/ dans quelque ministère » (PC, 174); ainsi que le sérieux de l'art en appelant son oeuvre *L'Œuf à la noix...* Les valeurs morales sont elles aussi moquées à travers l'ironie:

j'aurai de l'élégance  
et de l'humour anglais  
j'aurai du détachement  
j'aurai d'la distinction  
du maintien de la classe  
j'aurai de la diction [...] (PC, 159).

Les exemples sont très nombreux, l'ironie cinglante de Lefrançois s'appliquant à toute chose, jouant constamment en face à face avec le danger de la vérité. L'ironie est en

---

<sup>152</sup> Laurence Bougault, op. cit., p. 28.

effet beaucoup moins gratuite que d'autres formes d'humour, car elle tourne autour de la vérité, s'amuse de celle-ci, et reste « trop morale pour être vraiment artiste, comme elle est trop cruelle pour être vraiment comique », selon la formule de Jankélévitch<sup>153</sup>. Ce dernier décrit le phénomène ironique comme une véritable provocation du danger de par sa proximité avec la vérité:

Le danger est dans une cage; l'ironie va le voir, elle l'imite, le provoque, le tourne en ridicule, elle l'entretient pour sa récréation; même elle se risquera à travers les barreaux, pour que l'amusement soit aussi dangereux que possible, pour obtenir l'illusion complète de la vérité<sup>154</sup>.

Malgré cette constante proximité d'une vérité difficile à accepter, l'ironie reste cependant empreinte d'une tension vers une amélioration humaine, d'un certain idéalisme. En effet, le poète suggère, dans l'ensemble des « petites choses », un idéalisme en creux, ultime possibilité de sens. Mais la déception face à ces idéaux ainsi que le peu de foi en la poésie font plutôt ici de l'ironie un instrument destructeur de la conscience humaine. Celle-ci décrédibilise en effet tout ce à quoi le poète pourrait s'accrocher. Le philosophe Georges Palante la décrit comme une « fille passionnée de la douleur, mais aussi fille altière de la froide intelligence »<sup>155</sup>, alliant ainsi son aspect lucide et cruel. Car une conscience trop aiguë des défauts humains peut conduire à un refus de tout, à une insensibilité froide, ainsi que Gilles Marcotte l'avait reproché aux « poèmes ». Dans « Les lamentations de Jérémie », Lefrançois donne justement la parole à un personnage désemparé, qui déplore de ne croire en rien, et cherche à tout prix à s'accrocher à n'importe quelle cause pour donner un sens à sa vie:

s'que j'voudrâ

crier sieg heil

ou vive l'empereur

---

153 Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Editions Champs Flammarion, 1964, p. 23.

154 Vladimir Jankélévitch, op. cit., p. 9.

155 Cité dans Georges Minois, op. cit., p. 522.

ou mort au shah ah [...]
s'que j'voudrà
crier quêque chose
mourir debout
avoir la foi ah [...] (PC, 166).

Si le poète avait foi, au moins, en ce qu'il réalisait, s'il trouvait dans la poésie un ultime recours, peut-être garderait-il, et le lecteur avec lui, une espérance de salut dans celle-ci. Mais, comme on l'a remarqué dans l'ensemble de l'oeuvre, la poésie est constamment reniée, déséquilibrée, tournée en dérision. Toutes ces critiques du monde actuel, auxquelles s'ajoutent la mise à distance de tout ce qui constitue la vie humaine, engendrent donc chez le poète un nihilisme très noir.

Les « petites choses », c'est [...] ce chant qui devient cri, ce rire qui s'étrangle dans la gorge, ce moment où l'on s'aperçoit que tout est perdu alors même qu'on pensait avoir gagné. [...] Je ne suis certainement pas le premier à constater qu'en mettant des enfants au monde par exemple, on les condamne à mort, que la vie n'est qu'un bref battement entre deux formes de néant<sup>156</sup>.

Cette vision négative et désespérée du monde rappelle celle de Léo Ferré et de la pensée anarchiste, dont Lefrançois se sent proche. On retrouve dans les « petites choses » l'obsession de la mort très présente dans les compositions de Léo Ferré, ainsi que la vision noire de la vie qui en découle : « Il y a tout un côté morbide de l'anarchie qui chante la mort, particulièrement chez Ferré. La vérité ne se fait que sur les tombes »<sup>157</sup> constate le poète. L'idéologie politique véhiculée par le chanteur contient tout un versant sombre, puisqu'elle est originellement liée à la douleur de l'homme, douleur née de son désespoir face au constat de l'absurde de la condition

156 Michel Beaulieu, « Alexis Lefrançois tel qu'en lui-même... » Lettres québécoises, n°37, printemps 85, p. 42.

157 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

humaine. « L'anarchisme est la formulation politique du désespoir » nous dit Ferré<sup>158</sup>. Pour contrer ces absurdités, Camus écarte dans *Le mythe de Sisyphe* la foi religieuse, les métaphysiques consolatrices et le suicide, pour proposer la révolte, seule réponse valable à notre condition. Celle-ci naît donc d'un malaise, d'un manque à combler, d'une situation inacceptable et pourtant bien réelle.

### 3.3.2. Le rire comme conscience de l'absurde

*La lucidité est la blessure  
la plus rapprochée du soleil.*  
René Char.

Le rire, comme l'a dit Bergson, provient d'une rupture, d'un décalage, du manque de convenance soudain constaté de la réalité. Or, quoi de plus illogique, de plus scandaleux que la mort, et avec elle du sens de la vie humaine? Selon Lefrançois, c'est en ce sens que les deux types de textes sont liés, chacun abordant la question humaine avec une perspective différente, mais se rejoignant dans la même constatation:

Je crois que ces deux voix sont très intimement liées. Dans le bouddhisme zen, l'humour occupe une place très importante, une partie de l'enseignement se faisant par ce biais. Je pense qu'une partie du chemin vers la connaissance se fait par le rire: comme il n'y a pas de sens et qu'on veut atteindre au sens!...<sup>159</sup>

Le rire vient donc constater le manque d'harmonie du monde, le paradoxe ontologique de la nature humaine, et expulser la tension fondée par ceux-ci. Il se fait ainsi conscience de l'absurde et acceptation de celui-ci: la tension entre le sérieux et le comique reflète celle qui fonde l'expérience de l'absurde. Les deux domaines se

---

<sup>158</sup> *Le Monde libertaire*, janv. 1968.

<sup>159</sup> Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

valorisent en effet l'un l'autre, chacun ne pouvant exister seul. L'alternance qu'on a constaté entre la « pure réjouissance » et certains accents sérieux des « petites choses » accentue donc largement cet aspect profond des textes, car comme l'explique Jankélévitch,

le sérieux est la toile de fond sur laquelle se détachent la drôlerie [...], mais [celle]-ci à [son] tour accentuent, par contraste, le Sérieux, qui devient ainsi un effet de relief.

Lorsque, dans un même texte, se côtoient l'aspect désinvolte et léger des « petites choses » et la constatation du désespoir du poète, l'effet de ce dernier n'en est que décuplé.

encore un jour  
à faire le mort  
avec les autres morts  
un autre jour encore  
et encore  
jusqu'à ce que je sois mort  
mort de mort  
tout à fait mort  
mort et enterré

poil au corps  
poil au nez (BE, 236).

Le poète tente ici de réaffirmer la désinvolture avec laquelle il traite le sujet de la mort, et cette ultime tentative, désespérée et faussement convaincue, contribue à renforcer la gravité de la réalité. C'est finalement la lassitude qui ressort de ces traits de désinvolture et de légèreté, comme si le poète n'était plus capable que de rire face à l'absurde.



dis-leur comme ça que ça s'enfant-d'chiennise  
que je sens dans mon d'dans des choses faire la valise  
qu'une espèce de lombric me caresse les cordes  
et me prend pour une harpe et se prend pour Yépès [...] (BE, 266)

ironise le poète dans *La belle été*. Si le lecteur reste amusé, et même charmé par ces images, c'est finalement le cynisme et le désespoir qui ressortent de ces traits d'humour, et que ceux-ci mettent en relief. Les chutes et les éclats de sérieux, fondus dans la légèreté affichée, n'en sont que plus graves, comme s'ils n'étaient que la résonance du vide de la condition humaine une fois qu'on a tu le flot envahissant - et par là-même apaisant - de la parole. Saint-Denys Gameau exprimait très bien cette idée dans « Cage d'os », où il se décrit comme une cage d'os dans laquelle se trouve un oiseau:

[...] L'oiseau dans sa cage d'os

C'est la mort qui fait son nid

Lorsque rien n'arrive

On entend froisser ses ailes

Et quand on a ri beaucoup

Si l'on cesse tout à coup

On l'entend qui roucoule

Au fond

Comme un grelot.

Cette dialectique du sérieux et du ludique donne aux « petites choses » une force d'expression plus puissante encore qu'un genre homogène, car le lecteur fait constamment le va-et-vient entre la gravité du réel et le refuge détaché que lui offre l'humour. Il est donc amené à jongler entre la distanciation et la participation: tantôt, protégé par son insensibilité, il en profite pour rire et expulser la tension que lui impose

la réalité, tantôt il est ramené brusquement à constater le manque d'harmonie du monde et la tragédie de la destinée humaine.

C'est cet entre-deux qui fonde la pensée philosophique des « petites choses ». Comme on l'a montré, le rire y a dérangé les certitudes, mis en déséquilibre le langage et la pensée, poussé parfois jusqu'au non-sens la parole poétique. Le détachement que permet le rire semble être érigé en valeur, en une posture d'esprit philosophique. Ainsi, la poésie des « petites choses » se fait réflexion, mise en débat, de façon très différente que les « poèmes », mais toute aussi déstabilisante. Alexis Lefrançois parlait de « franchir les sens », à travers deux chemins très divers, qui permettent chacun à leur manière une mise en déséquilibre du monde. Prendre conscience de cette disharmonie première, puis en rire, c'est commencer à accepter, ou du moins à considérer l'absurde comme faisant partie intégrante de la vie humaine. En riant de sa mort et de tous les objets de désespoir du monde actuel, Lefrançois les tient à distance et feint de les maîtriser, et de les éloigner.

## **Conclusion**

On a donc constaté les différents paradoxes qui sous-tendent les « petites choses » ainsi que l'ensemble de l'œuvre de Lefrançois. Si les « poèmes » relayaient la réflexion métaphysique de l'auteur dans une dialectique sans cesse renouvelée du Particulier et de l'Universel, notamment à travers les références aux mythes; les « petites choses », en se recentrant sur des détails de la vie quotidienne, permettent d'accéder à une autre approche de la mise en déséquilibre du monde que le poète tente de réaliser. Porté par cette aspiration à « aller plus loin dans la compréhension du monde<sup>160</sup> », Lefrançois explore donc plusieurs voies toutes aussi paradoxales les unes que les autres, exprimant ainsi la tension des forces qui tiraillent l'homme et sont à la base de sa tragique destinée.

La mise en verbe de l'absurde et de la complexité du monde se fait à travers deux modes d'expression qui, comme on l'a observé, se complètent et se retrouvent bien plus souvent qu'à première vue dans une perception désenchantée du monde. Les constatations du poète sur la condition humaine trouvent dans l'image poétique une force d'expression et de mise en réflexion qui donnent à la poésie une portée philosophique et subversive. L'humour, dont nous avons étudié les nombreux procédés dans les « petites choses », participe de la même façon au maintien du sujet dans un entre-deux, le faisant osciller entre profondeur et légèreté, humour au premier degré et ironie cynique, secret et dévoilement. Ainsi, poésie et humour se recourent dans une

---

<sup>160</sup> Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

même participation à la portée philosophique de la parole littéraire. La complicité qui lie auteur et lecteur, la transgression des codes conventionnels du langage, la volonté de faire sortir la parole de son expression unique en jouant sur la surprise, l'implicite et l'ambiguïté, sont autant de points où se retrouvent humour et poésie. Ces deux domaines participent également au maintien d'une distance entre le poète et le monde, qui se fait à la fois protectrice et créatrice. Cette distance est donc décuplée dans les « petites choses », comme si le poète tenait à affirmer son manque de confiance en la langue, et du même coup, en la désignation du monde:

Nous ne savons où le mal commence, dans les mots ou dans les choses, mais lorsque les mots se corrompent et que les significations se font incertaines, le sens de nos actes et de nos œuvres cesse, lui aussi d'être assuré.


affirme Octavio Paz<sup>161</sup>. On a vu qu'Alexis Lefrançois employait précisément l'humour pour mettre en scène la dispersion du sens et de l'identité ressentie face au monde actuel et au non-sens de la condition humaine. La défaillance du langage est affirmée dans le texte poétique, genre par excellence de la remise en question de la langue: selon Jackson, celle-ci « dirait moins le monde qu'elle ne dirait sa propre essence à travers le jeu des désignations du monde, et la poésie serait le lieu privilégié de cette auto-affirmation<sup>162</sup> ». Les « petites choses », en riant de cette distance douloureuse pour le poète, semblent tenter de faire violence à ce mur de résistance du langage, et de lui redonner un sens plus originel. Les différentes mises en scène et mises en abyme de la poésie sont outils de remise en question et de dénonciation du manque de réalité du monde.

Ainsi, le rire se fait ici résistance, mise à distance et acceptation de l'absurde. La nécessité de l'humour pour considérer les cruelles réalités de l'existence en font un cheminement de plus vers la connaissance et la conscience. « Je crois que ces deux

---

<sup>161</sup> Octavio Paz, op. cit., p. 17.

<sup>162</sup> John E. Jackson, op. cit., p. 15.



voix [« poèmes » et « petites choses »] sont très intimement liées. Dans le bouddhisme zen, l'humour occupe une place très importante, une partie de l'enseignement se fait par l'humour. Je pense qu'une partie du chemin vers la connaissance se fait par le rire: comme il n'y a pas de sens et qu'on veut atteindre au sens!...<sup>163</sup> » ironisait une fois de plus Lefrançois. Le rire et la conscience s'allient donc pour exprimer dans l'image poétique la dualité du monde ainsi que son absurdité. En maintenant constamment une tension entre les divers paradoxes qui fondent, selon Camus, le sentiment de l'absurde chez l'Homme, Lefrançois rend à son lecteur la pleine conscience de sa condition, l'amenant à aller vers son dépassement. L'humour participe donc à cette charge qu'Octavio Paz octroyait au poème: « [Celui-ci] demeurera l'un des seuls recours dont l'homme dispose pour aller, dans le dépassement de lui-même, à la rencontre de ce que, profondément et originellement, il est<sup>164</sup> », ce « recours désespéré contre le silence qui nous envahit chaque fois que nous tentons d'exprimer la terrible expérience de ce qui nous entoure et de nous-mêmes.<sup>165</sup> »

---

163 Entretien avec Alexis Lefrançois, 23 novembre 2007.

164 Octavio Paz, op. cit., p.

165 Idem, p. 147.



## BIBLIOGRAPHIE

(par ordre alphabétique)

### 1. Sur l'oeuvre d'Alexis Lefrançois:

BEAULIEU, Michel, « Alexis Lefrançois tel qu'en lui-même... », *Lettres québécoises*, n° 37, printemps 1985, p. 41-45.

BISSONNETTE, Thierry, *Dynamique du recueil chez trois poètes du Noroît: Brault, Beaulieu, Lefrançois*. Thèse de l'Université de Laval, 2005.

HEBERT, François, « Lefrançois, Beaulieu, Nepveu, Vanier », *Liberté*, n° 114, nov-déc. 1977, p.93-99.

LEFRANCOIS, Alexis, « Accueillir le plus profond rêve du temps », *Liberté*, n° 4, juil-août 1975, p.57-65.

MARCOTTE, Gilles, « La poésie, pour l'âme », *Etudes françaises*, Vol VIII, n° 1, fév. 1972, p.87-99.

MARCOTTE, Gilles, « Le poète et ses mots », *Etudes françaises*, Vol IX n° 1, fév. 1973, p. 86.

MARCOTTE, Gilles, *Voix et Images*, Volume X, n° 3, printemps 1985, p. 179-187.

NEPVEU, Pierre, « Alexis Lefrançois: Les mots éblouis de silence », *Lettres québécoises*, n° 8, nov. 1977, p. 15-16.

RENAUD, Jacques, « Alexis Lefrançois et Jean Hallal: le souffle védique, le joual-argot et la grande épopée du temps-matière », *Le Devoir*, 29 octobre 1977, p. 37.

*Le Devoir*, interview d'Alexis Lefrançois, sam. 3 nov. 1984, p. 28.



## 2. Sur l'humour et l'ironie:

- ARCAND, Richard, *Figures et jeux de mots*, Beloeil, Editions La lignée, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques*, Lausanne, Editions de l'Œil, 1956.
- BERGSON, Henri, *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1981.
- BLONDEL, Eric *Le risible et le dérisoire*, Paris, PUF, 1988.
- BOISVERT, Carole, *Les composantes de l'humour chez Queneau*, Montréal, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal, 1990.
- BOUGAULT, Laurence, « Ironie et poésie », *Le courrier du centre international d'études poétiques*, n° 211, juil-sept 1996, p. 5-28.
- BOURASSA, Lucie (dir.), Numéro: L'humour de la poésie, *Tangence*, n° 53, déc. 1996.
- COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 49-61.
- DATAIN, Jean, « Les détours de l'humour », *Vie et langage*, n° 241, avril 72, p. 203-212.
- DATAIN, Jean, « Mécanique de l'humour », *Vie et Langage*, n° 235, oct. 71, p. 578-585.
- EMELINA, Jean, *Le comique, essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, « Que sais-je? », PUF, 1960.
- MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.
- FAVRE, Robert, *Le rire dans tous ses éclats*, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1930.
- Christophe GRAULLE, *André Breton et l'humour noir: une révolte supérieure de l'esprit*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2001.
- GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997.
- GUIRAUD, Pierre, *Les jeux de mots*, Paris, PUF, « Que s ais-je? », 1976.
- HAMON, Philippe, « Stylistique de l'ironie », dans *Qu'est-ce que le style?, Actes du colloque international*, sous la direction de Georges Molinié et Pierre Cahné, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p.149-158.
- Revue *Humoresques*, Numéro: Rires marginaux, rires rebelles, n°19, janvier 2004.
- Revue *Humoresques*, Numéro: Rires partagés. Humour, oralité et connivence, n°21, janvier 2005.

CAMUS, Albert, *Caligula*, Paris, Gallimard, 1958.

CAMUS, Albert, *Essais*, Paris, Gallimard, 1965.

CANTO-SPEBER (dir.), Monique, *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

GODIN, Gérald, *Cantouques et compagnie*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 61.

JACCARD, Roland, *La tentation nihiliste*, Paris, Le livre de poche, 2006.

JACKSON, John E., *La poésie et son autre: essai sur la modernité*, Paris, José Corti, 1998

LEFRANCOIS, Alexis, « Poèmes », dans *L'Œuf à la noix: poèmes et petites choses*, Québec, Editions Nota Bene, 2006.

MALLARME, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998.

PREVERT, Jacques, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1996.

QUENEAU, Raymond, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1989.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1991.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1989.

RUSS, Jacqueline, *Le tragique créateur. Qui a peur du nihilisme?*, Paris, Armand Colin, 1998.

SAINT-DENYS GARNEAU (de), Hector, *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971.